5/1955

Akzente

ZEITSCHRIFT
FÜR
DICHTUNG

CARL HANSER VERLAG MÜNCHEN

AKZENTE

herausgegeben von Walter Höllerer und Hans Bender

HEFT 5 · OKTOBER 1955

ALFRED LICHTENSTEIN · Die Stadt 3
MAX FRISCH · Zur Chinesischen Mauer 3
HANS MAGNUS ENZENSBERGER · Gedichte 3
DICHTUNG ALS ÄRGERNIS
HELMUT KRAPP / K. M. MICHEL · Noten zum Avantgardismus 3
HERBERT HECKMANN · Marginalien zu Lichtenstein 4
ALFRED BOURK · Der große Aufbruch 4
MAX HÖLZER · Mit dem Kamm des Lebens 4
WOLFGANG HILDESHEIMER · Westcotts Glanz und Ende 4
LINUS KEFER · Gedichte 4
KURT MARTI · Aufnahmen 4
HERMANN LENZ · Das Oleanderblatt 4
HANS MATHIE · Morgen in Venedig 4
JOHANNES FISCHER · Gedichte 4
JOCHEN THIEM · Der Nußknacker (aus dem Nachlaß) 4
CLEMENS PODEWILS · Mittag 4
GEORG SCHNEIDER · Die Spur 4
THOMAS STEARNS ELIOT · Die drei Stimmen der Poesie 4

★

© 1955 by Carl Hanser Verlag München

ALFRED LICHTENSTEIN · DIE STADT

EIN weißer Vogel ist der große Himmel.
Hart unter ihn geduckt stiert eine Stadt.
Die Häuser sind halbtote alte Leute.

Griesgrämig glotzt ein dünner Droschkenschimmel.
Und Winde, magre Hunde, rennen matt.
An scharfen Ecken quietschen ihre Häute.

In einer Straße stöhnt ein Irrer: Du, ach, du –
Wenn ich dich endlich, o Geliebte, fände...
Ein Haufen um ihn staunt und grinst voll Spott.

Drei kleine Menschen spielen Blindekuh –
Auf alles legt die grauen Puderhände
Der Nachmittag, ein sanft verweinter Gott.

SICHER ist unser Verhältnis zum Handwerklichen in der Litera
tur (wo Handwerk ja nur im übertragenen Sinn zu verstehen is
auch eine Sache des Lebensalters. Der jugendliche Schriftstell
neigt dazu, an der Begabung zu verzweifeln, sobald es nicht ohn
Handwerk geht. Und wenn uns ein Gedicht, eine entscheidend
Stelle der Erzählung, eine Szene, die nach Erlebnis aussieht, nicht i
den Schoß gefallen ist wie eine Frucht, sondern von uns selber ge
macht werden muß, so hat man fast ein schlechtes Gewissen; den
man glaubt sich die Künstlerschaft nur, wo man ein glückhafter Dile
tant ist. Woher solches Mißverständnis? Vielleicht haben es Schrift
steller andrer Sprachen insofern leichter, als das Axiom, daß Gestam
meltes echter sei als Gekonntes, in ihrem Sprachraum nicht geläufi
ist. Man spricht von Kunst, wenn man von »métier« spricht; Handwer
hingegen, im Deutschen, bezeichnet etwas Biederes, Statthaftes, fü
das Nicht-Genie sogar Unerläßliches, aber es ist beileibe noch nich
das Künstlerische. Wird ein Kunstwerk als »Mache« bezeichnet, so i
es ja ein eindeutiges Verdikt, zu überbieten nur noch durch die Bl
schimpfung, ein Kunstwerk sei intellektuell. Es ist ein Ausdruck hö
licher Geringschätzung, wenn wir von einem Gedicht sagen, es s
»gekonnt«. Wir wollen mehr als nur das Gekonnte (l'art pour l'art, d
mag den Franzosen genug sein!) und sind in diesem hohen Anspru
so gierig, daß wir oft, erschüttert, mit einem Weniger zufried
sind, nämlich mit einer bloßen Nichtkönnerschaft, die eben dadurc
daß sie nichts zur Evidenz bringt, den Eindruck erweckt, es sei etw
»dahinter«. Geht es aber in der Kunst nicht eben darum, das »Dahinte
hervorzubringen, zur Gestalt werden zu lassen? Das hieße: es zäl
nicht, was hinter einem Kunstwerk ist, sondern nur was (durch d
Kunstwerk) da ist, eben das Hervorgebrachte. Mitunter ist unser E
lebnis, das dahinter steht, einfach zu schwach, als daß es der Arbeit d
Hervorbringens standzuhalten vermöchte, und was uns dann bleib
ist wirklich bedeutungslos, nämlich Handwerk, das nichts hervo
gebracht hat; aber das spricht nicht gegen das Handwerk. Was u
als junge Schriftsteller vielleicht vor allem verführt, das Metier
unterschätzen, ja, geradezu die Vernachlässigung des Metiers zu d

onstrieren, um auf die Echtheit unseres Erlebnisses hinzuweisen, ist
ch der Umstand, daß Erstlinge oft eine traumwandlerische Vorweg-
hme jener Souveränität zeigen, die der Meister aus beherrschtem und
olgedessen schon fast wieder unbewußtem Handwerk gewinnt.
im Erstling handelt es sich allerdings um eine Souveränität, die sich
ch meistens, wenn die Persönlichkeit eigenständig wird, als entliehen
d zufällig herausstellt. Es folgt die übliche Krise nach dem ersten
effer, die so oft, wenn der Intellekt fehlt, zum künstlerischen Ban-
ott führt; oder was häufiger ist: wenn der Intellekt eben als etwas
rfemtes ausgeschlossen wird. Dann bleibt, was eben bleibt, wenn
r uns mit Eingebungen begnügen, nämlich jenes Vielversprechende,
nie eingelöst wird. Daß das Handwerk selbst die Kunst ist – Hand-
rk als das äußerst heikle, weil von persönlichen Gaben und Grenzen
dingte, daher von keinem Meister ohne weiteres übernehmbare,
dern nur aus der wachen Selbsterprobung zu entwickelnde Ver-
ren, Eingebungen in jenen Aggregatzustand umzuwandeln, wo
mitteilbar werden, ohne daß man sie dabei ins Uneigene verliert –
ist eine Selbstverständlichkeit, so sollte man meinen, und wenn
gestehen muß, daß es im eignen Fall durchaus keine Selbstver-
ndlichkeit, sondern die Einsicht der Mannesjahre ist, so hat man
mitleidiges Lächeln wohlverdient.

*

Die chinesische Mauer, eine Farce, ist die neue Fassung eines
ckes, das, 1946 am Zürcher Schauspielhaus uraufgeführt, auch
r deutsche Bühnen gegangen ist; hinzu kamen tschechische und
nische Aufführungen. In den folgenden Jahren waren es immer
der Laien, die sich des Stücks annahmen, Studenten in Holland,
e Mädchenschule in Basel, die Einheimischen eines bündnerischen
rgdorfes und andere, die Freude am Theaterspielen haben. Die ein-
e Laien-Aufführung, die ich gesehen habe, fand im vergangenen
rbst statt; das Berner Gymnasium, dessen Schüler neun Monate
robt, Kostüme und Bühnenbild und Musik selbst verfertigt hatten,
igte mich zur Wiederbegegnung mit der alten Arbeit, die ich in der
, zur ungläubigen Verwunderung der verkleideten und geschmink-
Schüler, weitgehend aus dem Gedächtnis verloren hatte. Die Auffüh-
g war zuweilen komisch, so daß man auch die eigne Sache von der

heiteren Seite nehmen konnte, dann wieder verblüffend durch nai
Treffsicherheit, so daß ich mich keineswegs darauf hinausreden konnt
die Aufführung hätte das Stück verfälscht. Alles in allem war es – un
ähnlich empfand es Dürrenmatt, der mir an jenem Abend das freun
schaftliche Geleit gab – eine Ermunterung, das Theater nicht aufzug
ben. (Die ermüdenden Erfahrungen mit dem heutigen Berufstheate
das ein Theater der Regisseure ist, beziehen sich ja nicht nur auf d
eigenen Stücke; man erlebt es ebenso an Lorca oder Giraudoux, d
nun doch, so sollte man meinen, Stil-Physiognomien sind, und i
Zug der Enttäuschungen kommt man unschwer dahin, Brecht
verstehen: es hat keinen Sinn, für das Theater zu schreiben, wenn m
seine Stücke nicht eigenhändig inszeniert, und wer das Talent nic
hat, sein erster Regisseur zu sein, der soll das Stückeschreiben eben la
sen. Und wenn Brecht uns als Ausnahme erscheint, so belehrt uns
die Geschichte, daß der Dichter, der sich selbst inszeniert oder g
spielt, nur heute zur Ausnahme geworden ist; vor Brecht waren
Shakespeare, Molière, Nestroy und eine ganze Kette der Größte
Lorca hat seine Wanderbühne, Giraudoux seinen Jouvet, und c
scheint das äußerste an Spaltung zu sein, was noch geht, der Dichte
Schauspieler als Janus-Kopf einer Freundschaft. Alles andere ist La
terie... wobei man auch Glück haben kann.) Was bei der genan
ten Laien-Aufführung besonders auffiel: wie sich diese Schüler b
mühten, in erster Linie einmal den Vorfall zu schildern. Haben sie c
mit nicht recht? Ein Stück besteht aus Vorfällen, aus einer Kette v
Vorfällen; die Art und Weise, wie sie untereinander verkettet sin
ist bedeutungsvoller als der einzelne Vorfall (zum Beispiel: daß Wo
zeck ein scharfes Messer kauft), aber das Bedeutungsvollere, wenn
vorhanden sein sollte, kommt nicht, wenn die Vorfälle nicht komme
die Inszenierung darf über allem, was sie an Reizen aufzubieten we
nicht versäumen zu zeigen, daß Woyzeck tatsächlich ein Messer kau
Eine Binsenwahrheit! Und wie oft wird sie vergessen, so daß wir v
lauter Einfällen, die uns faszinieren, den Vorfall nicht sehen; wir v
folgen dann Gänge, aber keinen Vorgang und wundern uns, daß
das Stück nicht verstehen können. Darin liegt das Erfrischende ei
Laien-Aufführung, daß der Laienspieler, gerade weil er fast nic
»kann« und eher mit einem Zuviel an verfremdendem Ungesch
versucht, auf die Geschichte hinzuweisen, wohl wissend, daß er

ht auf der Bühne gewünscht wird, wenn uns nicht die Geschichte
ressiert, sich auf das Zeigen – zur Schau spielen – verlegt. Das sei
n Lob der Nichtkönnerschaft! Der Laienspieler kann nicht das Vor-
l sein, vielleicht aber ein Wegweiser für ein Heer verirrter Könner.
Zum Stück selbst:
s erschien mir als eine verpaßte Gelegenheit. Ich beneidete mich
die Geschichte, nicht um ihre Auslegung.
m Gegenteil, die Auslegung ärgerte mich, wie sie ehedem meine
tiker geärgert hat, und das ärgerte mich doppelt. Sprechen wir
n Fehler so mancher Regisseure, die immer inszenieren wollen, was
inter ist, statt zu zeigen, was da ist, so hat der Verfasser sich an den
nen Ohren zu nehmen; er beging genau den gleichen Fehler: statt
Geschichte von dem Tyrannen und dem Stummen hervorzubrin-
, bemüht sich das Stück, uns die *Bedeutung* eben dieser Geschichte
zupauken. Abgesehen davon, daß mir die Geschichte vieldeutiger
heint als damals, ist es immer ärgerlich, wenn ein Verfasser uns zu
m Ereignis ruft, dann aber selber die ganze Zeit davorsteht, statt
er uns zuschauen läßt; es ist wie bei einem Unfall auf der Straße,
n hört bloß Gerede und Meinungen der andern, man möchte doch
genzeuge sein und sich selbst überzeugen. Ein Monat, so dachte
auf der Heimfahrt, dürfte genügen, um die »Bedeutung« abzu-
zen und das Stück auf seine blanke Handlung zu reduzieren.
Drei Umstände wirkten förderlich.
ines Abends verlangten meine Kinder, daß ich ihnen eine Ge-
chte erzählte; ich versuchte in der Verlegenheit, ihnen die Ge-
chte aus jenem alten Stück zu erzählen. Es war nicht leicht. Erst am
ten Abend gelang es, die Geschichte so zu bringen, daß nun die
der sie selber erzählen können... Förderlich war ferner die Er-
rung an die tschechische Aufführung. Ein eigenes Stück zu sehen,
e die Sprache zu verstehen, mag ähnlich sein, wie wenn der Maler
gentlich sein Bild, um alle Gegenständlichkeit auszuleeren, auf den
f stellt. Bekanntlich sollte es auch dann noch Malerei sein. Die
echische Aufführung (Prag 1947) hatte mit der Deutlichkeit ei-
Röntgenbildes gezeigt, was wir unter der szenischen Figur ver-
en; was daran stimmte, was nicht; was von der Geschichte auf
Bühne gelangt, was nicht... Und das Dritte: die zeitliche Dis-
von der Erfindung. Lust und Sorge um die Erfindung, die sonst

immer wieder verwirren, waren abgetan. Die Erfindung, obgleich ein eigene, war hinzunehmen wie eine Sage, wie etwas Objektives, und ging nur noch darum, sie möglichst unverstümmelt aus dem Unglück der ersten Fassung herauszuarbeiten. (Aus dem Monat, den ich mir da zu nahm, wurde ein halbes Jahr.) Wieweit das gelungen ist, und o eine solche Umarbeitung nur eine Fingerübung bleibt, nützlich allei für den Schriftsteller selbst, oder ob auch dem Publikum daraus ei reineres Vergnügen entsteht, mag sich nun zeigen. Daß der Verfasse nicht daran denkt, alles Vertane nochmals umzuarbeiten, braucht wo kaum geschworen zu werden.

*

Ein freundlicher Leser der Druckbogen schreibt (zustimmend) vo einer »Bibel-Parodie« – und das wäre genau, was der Verfasser keine wegs will. Wieso denn Parodie? Ein Heutiger, irgendein durchschnit licher Intellektueller als Teilhaber am heutigen Bewußtsein, tritt de Figuren gegenüber, die unser Hirn bevölkern: Napoleon, Cleopatr Philipp von Spanien, Brutus, Don Juan, Inconnue de la Seine, Colum bus, Romeo und Julia und so fort – um diesen Figuren (das heißt: sie selbst) klarzumachen, daß wir ihre Art, Geschichte zu machen, u nicht mehr leisten können; sein Wissen freilich, da es selbst nicht G schichte wird, bleibt ohnmächtig ... Eine weitere Figur in diese Reigen, der natürlich nur fragmentarisch sein kann, ist Pontius Pil tus, der, in Gegenwart Christi unfähig zu entscheiden, was die Wah heit ist, nach Jahrtausenden noch betroffen ist von jenem Tag, da seine Hände in Wasser wusch und sich begnügte, nicht schuldig sein am Blut dieses Gerechten. Könnte aber dieser Pilatus nicht ebe so gut, um nicht Bibelsprache auf die Bühne zu bringen, irgend »Römisch« sprechen, ein Deutsch mit lateinischer Syntax? Die Figur die unser Hirn bevölkern, haben ihre Existenz ausschließlich in d Sprache. Daher die Stil-Zitate: Brutus nach Shakespeare, Philipp v Spanien nach Schiller. Pilatus kennen wir aber nicht aus der römisch Geschichte, sondern aus der Bibel. Daher das Bibel-Zitat. Wenn mand diesen Auftritt als parodistisch empfindet, liegt es vielleicht d ran, daß Pilatus ausgerechnet im Gespräch mit Don Juan Teno auftritt? Don Juan Tenorio, wie wir wissen, ist eine jener Gestalt die überhaupt nur aus dem Christentum heraus zu begreifen sind.

sammentreffen von Pilatus und Don Juan ist zumindest nicht das
nloseste, wenn auch (das gebe ich zu) vom Kostüm her lustig. Ist
s Lustige denn schon Lästerung? Parodie heißt: Gegengesang, Nach-
mung zum Zweck der Verspottung. Eben damit es nicht Nachah-
ung werde, bleibt dieser Pilatus möglichst im Zitat. Kann man die
bel überhaupt parodieren? Aristophanes konnte Sophokles paro-
ren, aber nicht die Götter. Kann man auch nur die Natur paro-
ren? Man kann die Art und Weise parodieren, wie das Gewitter
den Opern vorzukommen pflegt, nicht aber das Gewitter. Denn
odieren kann man nur Menschenwerk. Ist es übrigens nicht eine
traute Sache, daß die Figuren, die unser Hirn bevölkern, zuweilen
der wunderlichsten und in einer sozusagen frivolen Tischordnung
ammenkommen? Daraus ergibt sich keine Parodie auf das Heilige –
s gar nicht möglich ist – höchstens eine Parodie auf unser Bewußt-
n, eine Farce des Inkommensurablen. Das Stück nennt sich denn
h eine Farce.

DAS VORSPIEL

*Vor einen Zwischenvorhang, der die Chinesische Mauer in sachlicher
ise abbildet, tritt der Heutige.*

DER HEUTIGE: Meine Damen und Herren. Sie sehen die Chi-
nesische Mauer, das größte Bauwerk der Menschheit. Es mißt
(laut Konversationslexikon) über zehntausend Li, das ent-
pricht der Strecke Berlin–New York, zum Beispiel. Laut Zeitungs-
berichten soll sich das Bauwerk in argem Zustand befinden, neuer-
lings sogar von staatswegen abgetragen werden, da es dort, wo es
teht, ohnehin keinen Zweck mehr hat. Die Chinesische Mauer
oder wie die Chinesen sagen: Die Große Mauer), gedacht als Schutz-
wall gegen die barbarischen Völker der Steppe, ist einer der immer
wiederholten Versuche, die Zeit aufzuhalten, und hat sich, wie wir
eute wissen, nicht bewährt. Die Zeit läßt sich nicht aufhalten. Voll-
ndet wurde dieses Werk unter dem glorreichen Kaiser TSIN SCHE
HWANG TI, der heute abend persönlich auf unsrer Bühne erschei-

nen wird... Was im übrigen den heutigen Abend betrifft, so verlese ich Ihnen, damit keine falschen Erwartungen entstehen, die weite ren Figuren unseres Spiels:

Er liest von einem Zettel:

ROMEO UND JULIA

PHILIPP VON SPANIEN

MEE LAN, eine chinesische Prinzessin

PONTIUS PILATUS

INCONNUE DE LA SEINE

ALEXANDER DER GROSSE – das haben wir, nach Rücksprache mit den Verfasser, geändert. Wir geben ihn als Napoleon, was für dieses Spiel keinen Unterschied macht. Wir müssen uns an unseren Fundu halten. Also:

NAPOLEON BONAPARTE

BRUTUS

DON JUAN TENORIO

CLEOPATRA

CHRISTOPH COLUMBUS ...

Es erscheinen zwei chinesische Gestalten, Mutter und Sohn.

DER HEUTIGE: Ferner werden Sie sehen: Allerlei Volk, Höflinge Mandarine und Verwaltungsräte, Kellner, Scharfrichter, Eunuche und Journalisten –

Die zwei chinesischen Gestalten verbeugen sich.

DER HEUTIGE: Was gibt es denn?

MUTTER: Ich bin eine chinesische Bäuerin. Ich heiße Olan. Ich bin di Mutter, die niemals eine Rolle spielt in der Geschichte der Welt.

DER HEUTIGE: (Das sagt sie natürlich nur, weil sie später, wie wi sehen werden, durchaus eine Rolle spielt, sogar eine entscheidend Rolle).

MUTTER: Wir leben in der Zeit des Ersten Erhabenen Kaisers, Tsi Sche Hwang Ti, genannt der Himmelssohn, der immer im Rech ist. Wir kommen aus dem Lande Tschau. Ein Jahr lang sind wir ge pilgert. Sieben Mal kamen wir in eine Überschwemmung, dreißi Mal kamen wir unter die Soldaten, neunzig Mal verfehlten wir de Weg, weil's keinen gibt. Schau einer meine Füßchen an! Du abe bist ein redlicher Mensch, Herr, das sehen wir wohl, und wenn d uns sagst, Herr, daß wir in Nanking sind –

ER HEUTIGE: Wir sind in Nanking.
UTTER: Wang! Hast du gehört?
r Sohn nickt.
UTTER: Wang! Wir sind in Nanking. Wang!
e Mutter umarmt ihren Sohn.
ER HEUTIGE: Warum weinen Sie?
UTTER: Ein Jahr lang, Herr, ein volles Jahr –
ER HEUTIGE: – sind Sie gepilgert, ich verstehe.
UTTER: Kennst du den Jangtsekiang?
ER HEUTIGE: Aus dem Atlas, gewiß.
UTTER: Ein Jahr lang hinauf, dann links: Eine liebliche Gegend, Herr, eine fruchtbare Gegend, du kannst mir glauben, viel Arbeit für uns, viel Ernte für den Kaiser, Hafer und Hirse, Reis und Tabak, Bambus, Baumwolle, Mohn, auch Taifune gibt es dort, Affen und Fasane –
ER HEUTIGE: Ich verstehe: Und da kommt Ihr her.
UTTER: Da kommen wir her.
ER HEUTIGE: Barfuß?
UTTER: Ein Jahr lang, Herr, ein volles Jahr –
ER HEUTIGE: Und wozu das?
UTTER: Wozu?!
ER HEUTIGE: Ich meine: Was wollen Sie in Nanking?
UTTER: Wang! Hast du gehört? Er fragt, was wir in Nanking wollen. Wang! Das fragt er. Hast du gehört?
r Sohn lacht ohne Stimme.
UTTER: Wir wollen unseren Kaiser sehen!
ER HEUTIGE: Ach.
UTTER: Tsin Sche Hwang Ti, genannt der Himmelssohn, der immer im Recht ist. Sie sagen, es ist nicht wahr.
ER HEUTIGE: Was ist nicht wahr?
UTTER: Sie sagen es im ganzen Land.
ER HEUTIGE: Was?
UTTER: Er ist kein Himmelssohn, sagen sie.
ER HEUTIGE: Sondern?
UTTER: Ein Blutegel.
ER HEUTIGE: Hm.
UTTER: Ein Henker. Ein Mörder.

Der Heutige: Hm.

Mutter: »Was zählen am Tag unsres Sieges
Die Bauern und Fürsten im Land?
Wir zählen die Toten des Krieges,
Ihr zählt euer Gold in der Hand.«

Der Heutige: Hm. Hm.

Mutter: Sogar singen tun sie es, Herr.

Der Heutige: Wer?

Mutter: Wer eben eine Stimme hat, Herr... Das ist mein Sohn
Mein Sohn ist stumm. Er hat es nicht von mir.

Der Heutige: Stumm?

Mutter: Vielleicht ist es ein Glück, daß er stumm ist...Wirklich
mein Sohn, wirklich! Es wird so viel dummes Zeug geredet, blo
weil die Leute reden können. Was kommt dabei heraus! Seit vierzig
Jahren schon sagen sie, es müsse anders werden. Besser werden
Gerechtigkeit werden. Friede werden... Herr, hast du das Neust
gehört?

Der Heutige: Noch habe ich in Nanking mit niemand gesprochen

Die Mutter tuschelt ihm ins Ohr.

Der Heutige: Min Ko?

Mutter: So heißen sie ihn. Stimme des Volkes! Aber niemand ha
ihn je gesehen. Man kennt nur seine Sprüche. Nun will der Kaise
ihn töten lassen – Heißt das am Ende, daß man die Wahrheit gesun
gen hat vierzig Jahre lang?

Man hört Trommeln.

Mutter: Da kommen sie schon wieder!

*Auftreten ein chinesischer Ausrufer, ein Soldat mit Trommel, ein Soldat m
Lanze, ein Soldat mit Schemel für den Ausrufer.*

Ausrufer: »Wir, Tsin Sche Hwang Ti, das aber heißt: Der Erste Er
habene Kaiser, genannt der Himmelssohn, der immer im Recht ist
erlassen an die gehorsamen Völker unseres Reiches die folgend
Kunde: – «

Trommelwirbel.

Ausrufer: »Der Sieg ist unser. Zerschmettert sind die hündischen Bar
baren der Steppe, unsere letzten Feinde. In den Lachen ihres eigene
Blutes, wie versprochen, liegen die hündischen Barbaren der Steppe
das aber heißt: Die Welt ist unser.«

rommelwirbel.

UTTER: Heil. Heil. Heil.

er chinesische Ausrufer blickt auf den Heutigen und wartet.

ER HEUTIGE: Heil –

rommelwirbel.

USRUFER: »Völker unseres Reiches! Es lebt an diesem Tag ein letzter Widersacher in unserem Land, ein einziger Mann, der sich die Stimme des Volkes nennt: Min Ko. In den hintersten Winkeln unseres Reiches werden wir ihn suchen und finden. Sein Kopf auf die Lanze! Und einem jeden, der seine Sprüche in den Mund nimmt, soll das gleiche geschehen: Sein Kopf auf die Lanze!«

rommelwirbel.

USRUFER: Lang lebe unser Erster Erhabener Kaiser, Tsin Sche Hwang Ti, genannt der Himmelssohn, der immer im Recht ist.

UTTER: Heil. Heil. Heil.

er chinesische Ausrufer blickt auf den Heutigen und wartet.

ER HEUTIGE: Heil.

er Ausrufer und die drei chinesischen Soldaten ziehen weiter, wie sie gemmen sind: gleichgültig, pflichttreu, mechanisch.

UTTER: Hast du gehört, Herr?

ER HEUTIGE: Min Ko: Stimme des Volkes – Sein Kopf auf die Lanze ... Das riecht nach Krise einer Macht, die alles besiegt hat, bloß die Wahrheit noch nicht. Ich verstehe!

UTTER: Komm, mein Sohn, komm!

ER HEUTIGE: Nur noch eine Frage: –

UTTER: Ich weiß von nichts, Herr, ich weiß von nichts. Komm, mein Sohn! Und danke den Göttern, daß du stumm bist.

utter und Sohn ziehen weiter.

ER HEUTIGE: Soviel über die Lage in Nanking... Sie werden fragen, meine Damen und Herren, was mit alledem gemeint sei. Wo liegt (heute) dieses Nanking? Und wer ist (heute) Hwang Ti, der Himmelssohn, der immer im Recht ist? Und dieser arme Stumme, der nicht einmal Heil sagen kann, und Wu Tsian, der General mit den blutigen Stiefeln, und wie sie alle heißen: Wer ist gemeint? Hoffentlich werden Sie nicht ungehalten, meine Damen und Herren, wenn Sie darauf keine Antwort bekommen. Gemeint (Ehrenwort!) ist nur die Wahrheit, die es nun einmal liebt, zweischneidig zu sein.

Erster Gong.

Ort der Handlung: unsere Bühne. Oder man könnte auch sagen: unser Bewußtsein. (Daher beispielsweise die Shakespeare-Figuren, die unser Bewußtsein bevölkern, und Bibel-Zitate und so weiter.)

Zeit der Handlung: heute Abend.

Zweiter Gong.

Unsere Farce beginnt! (Der Bau von Chinesischen Mauern kann im Zeitalter der Wasserstoffbombe, versteht sich, nur eine Farce sein –)

Dritter Gong.

Ich spiele darin die Rolle eines Intellektuellen.

lock lied

meine weisheit ist eine binse
schneide dich in den finger damit
um ein rotes ideogramm zu pinseln
auf meine schulter
ki wit ki wit

meine schulter ist ein schnelles schiff
leg dich auf das sonnige deck
um zu einer insel zu schaukeln
aus glas aus rauch
ki wit

meine stimme ist ein sanftes verlies
laß dich nicht fangen
meine binse ist ein seidener dolch
hör nicht zu
ki wit ki wit ki wit

erinnerung an die schrecken der jugend

ein bett aus nesseln ist die nacht
wie rosa knistert deine hand
hat einst an meinem hals gelacht
hat gin das blinde herz verbrannt
ist segelflammend meine jacht

im klippenkalk der côte ragouse
den biß im salz des meeres laug
o zeig mir den zerbrochnen fuß
nach kampfer riecht dein dunkles aug
im blut versunken treibt ein blues

o haß du taubes schibboleth
laß meine letzte stunde los
durch die ein d-zug pfeifend geht
was sind die wartesäle groß
die kellner trommeln zum gebet

zikade

zikade zuwenig? zikade zuviel?
wer zählt die stimmen
unterm basalt
im geröll in den sümpfen
in den savannen die stimmen
wohin die lieder
flut und gedeih
wechsel und antwort
für wen?
mit welchen händen gepflegt
unter den flügeln der gier
unterm schnee des wuchers

singt zum hohne göttern und unken
zikade zuwenig
zikade zuviel

DICHTUNG ALS ÄRGERNIS

Tut das Unnütze, singt die Lieder, die man aus eurem Mund nicht erwartet!
Seid unbequem, seid Sand, nicht das Öl im Getriebe der Welt!

Günter Eich, Träume

HELMUT KRAPP · KARL MARKUS MICHEL
NOTEN ZUM AVANTGARDISMUS

Die wahre Originalität kommt mit der wahren Objektivität zusammen, obwohl man oft das Gegenteil darunter versteht.

Hegel

EINE um Konkretion bemühte Definition, beginnend mit den Worten »Avantgardismus ist...«, verfehlte schon im Ansatz die Wahrheit. Avantgardismus *ist* niemals etwas, wenn nicht die Anstrengung der Verneinung dessen, was sich selbst in Frage zu stellen vergaß. Die Bestimmung des Avantgardismus, Negation zu sein, ist – geschichtlich gesehen – ephemär, weil eindeutig fixiert auf das Bestehende; sobald er sich selbst absolut setzt, resigniert er vor diesem und muß, statt aktuelle Kritik zu sein, zum Allotria entarten oder sich verhärten zur Ideologie. Nicht eine neue Tradition zu konstituieren ist die Tendenz des Avantgardismus, sondern die alte Tradition zu betätigen, indem er sie aufhebt anstatt sie, ihrer Erstarrung zum Trotz, weiter zu zelebrieren. Alle avantgardistischen Strömungen unterliegen dem Pendelschlag der Geschichte. Was von ihnen überlebt, sind die Gorgonenhäupter des Protestes.

Die echte Krisenzeit der neueren Kunst, das Fragwürdigwerden ihrer eigenen Voraussetzungen, fällt in das erste Viertel des Jahrhunderts: es ist die Zeit der großen avantgardistischen Strömungen. Im zweiten Viertel wird der Avantgardismus selbst fragwürdig. Er setzt als geschichtliches Phänomen stets einen fest etablierten normativen Traditionszusammenhang voraus, gegen den er sich wendet – als

negative Wahrheit. Die Konventionen von damals aber sind heute endgültig zerbrochen, neue nicht vorhanden. Wer weiterhin sich naiv avantgardistisch gebärdet, ficht gegen Windmühlen.

Diese Situation verführt dazu, denen recht zu geben, die sich gegen-teilig naiv reaktionär gebärden. Eine krampfhaft aufrechterhaltene Tradition aber wendet sich gegen sich selbst. Ihre Esoterik und Iso-lierung gerade ist das Zeichen ihrer Unwahrheit. Harmonische Ge-schlossenheit einer vom Subjekt veranstalteten »Heilen Welt« läßt die objektiven Brüche desto krasser zutage treten. Das heißt: die Restau-ration, die heute hier und da noch rituell betrieben wird, markiert das Ende der echten Tradition; ebenso wie jeder revolutionär sich gebär-dende Atavismus, der gegenstandslos gewordene Programme vom neuem auf seine Fahnen schreibt, das Ende des echten Avantgardis-mus apostrophiert. Zerschlagen, was ohnehin zerbrochen ist, zeugt von Infantilismus oder Hysterie.

In der Tat herrscht heute eine peinliche Gereiztheit gegen jede Art von esoterischer Isolierung vor, sei sie nun restaurativer oder revolu-tionärer Konvenienz; man schart sich zusammen zur Interessenge-meinschaft der fortschrittlich Zurückgebliebenen, die nun gerade ihre Mäßigung in Konventionalismus wie Modernismus als Ausweis ihrer Verantwortung der heutigen Situation gegenüber lancieren; und man freut sich, in einem Zustand ohne Konventionen und ohne Program-me, wo schlechterdings alles erlaubt und nichts mehr schockierend ist, mählich solider zu werden angesichts der Tatsache, daß die moderne Literatur doch wieder ein Abenteuer zu werden verspricht, das etwas einträgt.

»Postrevolutionär« nennt H. E. Holthusen diesen Zustand. Dies ist repräsentativ für die Konsolidierung der deutschen (Bundes-) Litera-tur nach der Katastrophe, desgleichen der Rilkekult, der Überdruß an Kafka, die *falsche* Popularität Benns. »Postrevolutionär« – darin klingt mit: Gottseidank, wir haben das alles hinter uns! Das Gegen-teil ist der Fall. Unsere Situation steht unter dem Zeichen des Zu-spät: zuspätes come back von Kafka, Proust, Musil, Karl Kraus; zu-späte Adaption der großen ausländischen Literatur zwischen den Weltkriegen... Für solche historischen Versäumnisse gibt es keinen

ivaten Nachhilfeunterricht; der führte allenfalls zu jenem infantilen nsinn mit surrealistischen Ambitionen, den Ilse Schneider-Lengyel ängst präsentierte, – und ähnlichen Blamagen. Die Geschichte ist eitergeschritten. Ihre Spuren aufnehmen kann man einzig dort, wo e literarischen, d. h. aber gesellschaftlichen Prozesse sich niederhlagen: im Medium der Sprache, das auf jede Wandlung in der ommunikation seismographisch reagiert.

Die Auskunft, die Zeit des Avantgardismus sei endgültig vorüber, e Gelegenheit zum Anschluß an die epochale Literatur verpaßt, vergt also eine Berichtigung. Vorüber ist der Avantgardismus der vantgarden und Programme. Er ist zu einem Stück Geschichte georden wie die Tradition, die er aufhob. Es gibt hingegen einen Avantrdismus des *Einzelnen* und der *Nuance*. Der ist zeitlos und stets aktuell s Auseinandersetzung des einzelnen Werkes mit dem Konformisus der Marktware, des einzelnen Satzes mit dem verhärteten sprachchen Klischee. Unter diesem Aspekt erscheint Goethes »Über allen ipfeln · ist Ruh« ebenso avantgardistisch weil verbindlich wie z. B. e Zeilen »in dunklen Spiegeln wölbt · sich unsrer Hände elfenbeinerne raurigkeit« (Trakl) oder »wenn du schweigst, · drängen die Säume erab · pappelbestanden und schon kühler« (Benn). Und Uhlands Die linden Lüfte sind erwacht« wirkt ebenso konformistisch weil -beliebig, wie etwa »Jeder Schmerz entläßt dich reicher. · Preise die eweihte Not« (Bergengruen) oder »das pigment der kinder gottes · t ein medium der irrungen« (Schneider-Lengyel). Entgegen der ämisch-demagogischen Beteuerung, der Grad von Deformation in er Literatur sei der Maßstab ihrer Fortschrittlichkeit, einen anderen äbe es heute nicht, bleibt festzuhalten, daß der ästhetische Maßstab er Kunst seit je in ihrem Material gegeben war; der Literatur also in er Sprache. Sprache, als objektives überindividuelles Medium des esellschaftlichen Prozesses, vereitelt im verbindlichen Ausdruck sowohl die Willkür privater Verzerrung wie die Diktatur des öffentlihen Klischees. Konventionen und Deformationen, Schocks und opoi von gestern sind heute selbst zum Material geworden, zu einer euen Art sprachlicher »Konvention«, die in jedem Moment neu die orderung nach aktuellem Vollzug stellt.

Alle Konventionen stehen im Perfekt. Sie sind das schon Geleistete und haben niemals selber Aktualität. Aktuell ist nur der Vollzug, dessen sie bedürfen, um die Epochen zu überstehen. Sie vollziehen aber heißt: nicht wissen, daß sie schon geleistet sind. Gewissen Zeiten wird der aktuelle Vollzug selber zur Konvention. Wissend plötzlich, was schon geleistet wurde, versagt das Talent, es als Aufgabe noch einmal zu betrachten. An die Stelle des Vollzugs tritt bloße Zustimmung. Der Modus der Aktualität, den sie erwirkt, ist der historische. Wer seine Zustimmung zum schon Geleisteten versagt, heißt Anarchist.

Gegen die Redewendung, der Avantgardismus sei die literarische Spielart der Anarchie, bleibt bestehen, daß alle Poesie ein anarchistisches Motiv zum Grunde hat. Wie denn auch könnte Ausdruck entstehen, außer durch die Destruktion dessen, worüber die Welt schon übereingekommen ist?

Die Zerstörung der strikten Konventionen ist, wie das der Revolution, so auch *das erste Stadium nur* der Poesie. Unweigerlich wird das Gedicht zum Argument von etwas, das nicht das Seine ist, wenn sich sein Autor auch bei einem Wort nur um die Qual bringt, *alles* zu zerstören, damit ein Vers entstehe. Als Argument bedient es sich der schon verfertigten Übereinkünfte, ohne die Elemente rein zu gewinnen, aus denen sie entstanden sind. Anders: in diesem Gedicht sperrt sich die Sprache, unsere beständigste Konvention, gegen ihren aktuellen Vollzug durch Poesie – wie diese Poesie nun ihrerseits der Fähigkeit enträt, die Konvention der Sprache, als beständig, neu zu stiften.

Das anarchistische Motiv des Avantgardismus unterscheidet sich vom dem der anderen Poesie nur darin, daß es darauf verzichtet, die Aktualität preiszugeben, die es zerstörend errang. Die Aktualität der Gedichte ist mit der Herstellung des Textes überwunden. Ihre Affinität über Jahrhunderte vollzieht sich jenseits der aktuellen historischen Bedingungen, unter denen sie entstanden sind. (Einzig um diesen Preis kann Shakespeare zeitgemäßer sein als Sartre. – Warum um Goethe streiten?) Der Avantgardismus aber sanktionierte die Aktualität und wurde nur sporadisch zur Poesie. Extremer Fall: Paul Scheerbarts »Kikakoku-Ekoralaps!« aus »Ich liebe Dich« von 1897, einer jener rhythmisch-vokalischen Befreiungsversuche des Ausdrucks, bleibt, wie sie alle, ein

eweis nur gegen das konventionell verkrustete Sprechen und tualisiert die Sprache, ohne ihrer zu bedürfen. Es stiftet sie nicht. Es acht den Vorgang des Gedichts, nicht das Gedicht, publik.

Indem sein Aktuelles, befreit von dem Zwang, überwunden zu erden, im Laut und im Wort absolut erscheint, verlangt es nach ffentlichkeit als dem notwendigen Korrelat seines privaten Charakrs. Nicht nur in den Epochen spielt die Dialektik, sondern auch im edicht. Jedes Poem hat als den aktuellen Vollzug seiner Sprache ein langgedicht zum Pendant, – sein Negativ. Die poetische Tradition perwand es im Gedicht – Avantgardisten wie Ball, Blümner, Scheerart, Schwitters kehrten es hervor und machten ihm nun das Gedicht m überwundenen Pendant, zum Negativ. Das Gedicht, weil ohne ktualität, war der Öffentlichkeit sicher. Das Klanggedicht, weil tuell, muß sie gewinnen. Es wird zum Protest auch dann, wenn es rotest nicht sein will.

Hyperbolisch: der Avantgardist setzt nur die Hälfte seiner Existenz s Wort – mit der andern steigt er auf die Barrikade.

Öffentlich ist die Dichtung des Avantgardismus das notierte Resntiment gegen die bürgerliche, der sie zwar feindlich, doch Schwer bleibt. Der Versuch, die verblichene poetische Substanz von Worn zu aktivieren, ward als der polemische Affront gegen die überlierte Grammatik offenkundig. Jedoch: die Reduktion der Sprache f ihre isolierten Lautqualitäten und deren scheinbar gesetzlose Adtion zum Klanggedicht, die neuen poetischen Praktiken, etwa Jean rps »papiers déchirés« und seine »Arpaden«, und die automatischen exte der Surrealisten brachten ein poetisches Phänomen ans Licht, s vielleicht von den Verfassern nicht immer beabsichtigt, aber zweillos geschichtlich an der Reihe war. Das gilt auch dort, wo die neuen lethoden nicht mit dem demonstrativen Ernst Hugo Balls (seinem ückzug in die »innere Alchemie des Wortes«) geübt wurden, sondern wie bei Schwitters, Hülsenbeck und anderen Züricher Dadaten in eine kabarettistische, parodierende oder vielleicht auch bodense Verspieltheit entarteten.

Was von den experimentierenden Autoren allenthalben realisiert urde, war die Lösung des Wortes aus dem Koordinatensystem der

Grammatik, aus dem Kausalnexus der Syntax, aus den von der literarischen Tradition verfügten Schemata der Bildkombination. Manche lyrische Kaskaden August Stramms z. B. wirken wie die Kürzung eines nur gedachten Gedichts auf dessen blankes Stenogramm (ANGRIFF: »Tücher · Winken · Flattern · Knattern · Winde klatschen · Dein Lachen weht · Greifen Fassen · Balgen Zwingen · Kuß · Umfangen · Sinken · Nichts.«). In dem Augenblick jedoch, da das Rätsel eines Wortes nicht mehr nach seinen regelhaft-logischen Bezügen aufgelöst werden konnte, war der Imagination jener Spielraum gewonnen, innerhalb dessen die freie Silben- und Sinnkombination zum poetischen Zentren gelang. Die Wörter sind fortan nicht mehr verwiesen auf die von einer rubrizierenden Grammatik ihnen seit eh und je zudiktierte Funktion. Der Artikel kann so gut ein Name sein (Arp: »Ich bin der große Derdiedas«), wie das völlig unbezogene Adjektiv ein agierendes Subjekt (Kandinsky: »Blaues, Blaues hob sich, hob sich und fiel. · Spitzes, Dünnes pfiff und drängte sich ein, stach aber nicht durch.«). In monotonen Wortwiederholungen, von allen geübt, wird die Vokabel von ihrer Verpflichtung entbunden, wird ihre Klangsubstanz entblößt, die nun, dominant, zu »vibrieren« beginnt und einen bestimmten »Druck auf die Seele« ausübt (Kandinsky). Kurz: das Wort verliert seinen Funktionscharakter (Beschreibung, Mitteilung, Bezeichnung und Logizität) und wird isolierte Substanz. Als dinghaftes und sehr konkretes Phänomen können die Vokabeln »Blume«, »Glas« und »Stern« z. B., in dieser Weise eingesetzt, als *Worte* von derselben Qualität sein wie die *Gefühle* der Liebe, des Schmerzes oder des Glücks.

Aus dieser Praxis, deren sich die moderne Lyrik in ihren besten Fällen bedient, entstehen die monadischen Einheiten des Gedichts, nach den Kriterien, welche an der herkömmlichen Erlebnispoesie gewonnen wurden, sind sie nicht mehr aufzulösen. Paul Klees Gedicht etwa: »1915: Mein Stern ging auf · tief unter meinen Füßen · wo haust im Winter mein Fuchs? · wo schläft meine Schlange?« oder dieser Schluß aus dem »Vollmond«-Gedicht von Theo van Doesburg: »Ist das ein Boot? · Es war ein Boot, · jetzt ragt ein dunkler Vogel · zur Hälfte aus dem Wasser. · Ist dieses meine Hand? · Es war meine Hand. Es ist jetzt eine fremde · Weiße Pflanze.«, sind nicht mehr aktualisierbar nach der Schlüssigkeit ihres Textes. Dieser liefert gleichsam nur

ie flächige Verstrebung der von ihm exakt verdunkelten Perzeptio-
en, als deren Assoziationsmotive die Vokabeln gelten. Zwischen die-
n und jenseits des Textes spielen Spannungen und Energien, die, von
en Worten selbst provoziert, dem Diktat des Autors nicht mehr un-
rliegen und vom Leser nicht mehr indirekt (sondern nur über den
ext) vollzogen werden können. Gerade auf dieser Umkehrung der tra-
itionellen Erfahrungsweise eines Gedichts beruht die moderne poeti-
he Struktur: die Energien, als »Vibrationen« der konkret und ding-
aft angesetzten Vokabel mächtig geworden, dirigieren »spontan« das
oetische Vermögen von Autor und Leser, das – eine Art Resonanz-
oden fürs Wort – je nach der Frequenz fasziniert wird. Der Leerlauf
es Reims in der modernen Lyrik beruht nicht zuletzt darauf, daß der
eim eine Komplexität des poetischen Wortlauts nicht nur voraus-
tzt, sondern sie auch selber begründet – während das moderne Ge-
cht gerade aus jenen komplementären Energien lebt, die in seinem
okabular nur motiviert, nicht aber fixiert sind.

Die Entdeckung dieser »Fluoreszenz« des Wortes (Max Krell) oder
iner »latenten Existenz« (Gottfried Benn) ist eine historische Lei-
ung der avantgardistischen Strömungen am Anfang des Jahrhun-
erts. Die experimentellen Sprachformen haben sich heute sedimen-
rt zu verfügbarem Wortmaterial. Was der Sprache in der Ge-
hichte widerfuhr, läßt sich nicht rückgängig machen; die Destruk-
on des Satzes in Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus bleibt
enso verbindlich wie dessen klassische Konstitution aus Subjekt,
rädikat und Objekt. Die Spannung zwischen den Wörtern hat sich
durch bis zum Zerreißen verschärft, zugleich aber auch die Span-
ung zwischen Subjekt und Objekt im ontologischen Sinne. Das Sub-
kt, das einst das »Chaos der Welt« in die schematische Ordnung des
tzes – in *seine Ordnung*, perspektivisch und ausschnitthaft – zwingen
nd im Satze die subjektive Rekonstruktion des Kosmos vollziehen
nnte, muß heute resignieren. Die Brüche treten unverhüllt zutage,
heilen Satz nicht minder als im Satzfragment. Die Tatsache eines Ver-
s wie »Lichte dirnen aus den Fenstern« (Stramm) wirkt ungewollt
n auf jedes spätere Gedicht, verändert aber auch das »Warte nur,
lde…«, das ein anderes geworden ist, seit es sich beschaulich genie-
nder Apperzeption versagt.

Überspitzt formuliert stellt sich die Situation so dar: die Grammatik des *Subjekts* verwandelt sich in eine Grammatik des *Objekts*; der Satz ist etwas, das dem Menschen widerfährt. (Die Klanggedichte des Dada und die automatischen Texte der Surrealisten sind nur extremes Symptom dafür.) Um so größer die Anstrengung gültiger sprachlicher Formulierungen. Nicht nur, weil keine verbindliche Konvention mehr dem Einzelnen die Last der Verantwortung für die Entscheidung über richtig und falsch abnimmt, sondern auch, weil der Einzelne von dem diffusen Stoff überwältigt zu werden droht. Sprachlicher Ausdruck, heißt das, bedeutet heute nicht länger die Bestätigung einer vom Menschen gesetzten Ordnung der Welt: er bedeutet die dem Schweigen abgerungene Verwandlung der Welt. Ob die Strophe nun lautet »Die Tulpe im Kelchglas · Entblättert lautlos, · Jetzt – · Das sind Augenblicke: · Den Schritt noch, · Einen noch, · *Weiter*!« (Höllerer) oder »Auge · im eis gereift · neben dem blühenden tod« (Poethen) oder »Unterm Polarstern, · Daniel der Traumvogelfänger · im Urwald aus Schlaf · horchend an der Wurzel der Gestirne –« (Sachs) – ihre Provenienz bleibt gleichgültig. Einzig an der Konsequenz des sprachlichen Ausdrucks erweist sich ihre »avantgardistische« Dignität, ihre Objektivität an der Wahrheit der Nuance – sei es auch die Nuance des Protokolls, das der zerspreiteten Welt ihr eigenes Bild entgegenhält.

Die Frage nach den Themen des Avantgardismus und deren Unterscheidung von den Themen konformistischer Literatur ist gleichbedeutend mit der Frage nach der Präzision bzw. Diffusion der Aussage. Es gibt Themen, die sich verantwortlicher Formulierung als der Entlarvung ihrer Nichtigkeit entziehen; und es gibt Themen, die erst durch sprachliche Objektivierung zu solchen werden: Ausdruck ist keine Veranstaltung des Subjekts, sondern eine Sache der Stringenz sprachlicher Strukturen.

Der auf den ersten Blick un-avantgardistische, weil unpolitisch-private Charakter der ernstzunehmenden modernen Literatur ist bedingt durch die stets angeprangerte Entfremdung zwischen Produktion und Konsumption. Deren gegenseitige Isolierung aber ermöglicht eine Abdichtung des Werkes gegen die Praktiken von Schock und willkürlicher Deformation, die ein Verfallensein gerade an die Momente

rraten, gegen die sie sich wenden; ihre Attitüde ist ein fasziniertes nstarren auf den Gegenstand ihrer Polemik. Der heutige Avantrdismus ist nicht polemisch und öffentlich wie der gestrige. Daß er seiner Motivik viele traditionelle Momente enthält, rückt ihn heinbar in die unmittelbare Nähe des Konformismus. *Er hat diesen hein weniger zu fürchten als eine emsig hervorgekehrte Exzentrizität.* Wo mer eine neue Form von Ausdruck entsteht, wird sie zunächst erlagert von Bildvorstellungen, in denen das Neue mit dem Alten h durchdringt. Vom Neuen provoziert, haben diese unbewußten ldkomplexe die Tendenz, sich mit dem im Kollektiv Tradierten seinander- und von ihm abzusetzen. Genau hier liegt die Kontaktlle des Avantgardismus mit den diffusen Konfigurationen kollekver Phantasie. Die Sucht nach Originalität um jeden Preis fällt uneigerlich ins längst schon Dagewesene zurück, während die minutie Aussage der latent gegenwärtigen, noch nicht verarbeiteten Inlte aus den Katakomben der Gesellschaft Ausdrucksenergien freibt, die revolutionär sind im Sinne des objektiven Entwurfs einer rache, darin die Epoche das Bild der ihr folgenden konzipiert; denn e Wunschbilder der Gesellschaft sind die Rückstände ihrer jeweilin dunklen Erfahrungen, die frei werden bei der Erfassung dieser Erhrungen durch Wort und Bild. Sei es nun die Chiffre von den Augen, e die Funktion des Sehens ans Objekt abgegeben haben (»Auge · im gereift) oder das Bild des Traumes, der das Bewußtsein überflutet, Daniel der Traumvogelfänger · im Urwald aus Schlaf«) oder das otiv der Erinnerung, wo ein seelisches Moment durch ein sinnliches eichen geweckt wird (»Die Tulpe im Kelchglas · Entblättert lautlos, · tzt –«) –: es sind überkommene, aber noch nicht bewältigte Inhalte, die ch Ausdruck verlangen in ihrer lastenden kollektiven Gegebenheit. ei der Gestaltung dieses Materials entscheidet über den Avantgarsmus das Maß an Bewußtheit und Objektivität in der Aussage dessen, as die Stunde fordert.

HERBERT HECKMANN
MARGINALIEN ZU LICHTENSTEIN

Selig sind, die Geschmack haben, auch wenn es ein schlechter Geschmack ist. *Nietzsche*

Das Rezept für gute Literatur, sich einen Genuß à la carte poetischer Art zu sichern, ohne das Salz der Ironie und ohne die Mühe notwendiger Reflexion, berücksichtigt ausschließlich den Geschmack seines möglichen Publikums. Seine Ökonomie erweist sich in der Beschränkung auf dasjenige, was selbst der subtilsten Unterhaltung genügt, stets als Zwang. Dieses Vorhaben, der Kunst schon von vorneherein ihren Erfolg zu garantieren, indem man sie mundgerecht macht, verhindert die Freizügigkeit notwendiger Aussagen und erstickt die Polemik, die sie davor bewahrt, nur der Erbaulichkeit zu dienen. Als Inventar der guten Stube, in Goldschnitt und in Leder als Repräsentant eines geschmackvollen Lebenstils, leistet sie nur Vorschub zu Gewerblichem. Den Preis, den der Kenner für seine Unterhaltung zahlt, erhält er mit der Zeit als Langeweile zurück. Der Geschmack ist erst nur ein Raffinement der Erholung, entlarvt sich schließlich als ein Unbehagen an allem Neuen, an einer Anarchie, die solchen erstarrten Mechanismen den Kampf ansagt. Derjenige »im Geschäft fleißig und im Geist faul«, wie ihn Nietzsche charakterisiert, gefällt sich in seiner Behäbigkeit, Bewährtes anzuerkennen. Seine geistige Digestion verträgt keine neue Kost. Ein so trainierter Geschmack verliert unversehens seine Fähigkeit zu schmecken.

Die geläufige Auffassung, Kunst sei nur »angenehmes oder nützliches Spielwerk«, äußert sich als Illusion, selbst dann, wenn man die Kunst an der Leine führt und sie unter die Lizenz des allgemeinen Geschmacks zwingt. Immer folgt ihr der Schatten der Komik, der sie von ihrem Kothurn des bloßen Gefallenwollens herunterstößt. Lichtenstein notiert in einer Skizze zu einem Roman, den er nie schrieb, weil seine Momente so eigensinnig sind, daß sie jeden epischen Fluß hemmen würden: »Alles Reden, Denken, Dichten ist unnütz, eine aus dem Wasser gezogene vor dir im Tode liegende Leiche macht alles Geschreibe zuschanden mit ihrer schrecklichen Verzerrtheit. Sieh, wie

s Gesicht und die Hände im Krampf wie in Eisen gegittert sind! ie sie schreiend aus sich heraus wollen!«

Angesichts einer solchen Wirklichkeit verstummt die Rede. Geschmack ist immer eine Angelegenheit des ästhetischen Bewußtseins, s sich die Wirklichkeit nach Belieben zusammenstückt. Er übergeht überlegt jede scharfe Äußerlichkeit und macht sich in Sentimentaäten einer hilflosen Innerlichkeit breit. Es ist die Wirkung eines abnderlichen Fehlgriffs, die Wirklichkeit für ein Arrangement des eistes zu nehmen, wo ihr doch so viel anhaftet, was dem Kalkül iderspricht. Und gesetzt, man mache sich von dieser Illusion frei, ieviel Geduld muß man haben, um nicht heraus zu schreien, was an sagen möchte.

Solche Wirklichkeit, in ihrer unflätigen Aufdringlichkeit immer anrs als ihre Abstraktion, birgt das Verhängnis, dem der Einsichtige nicht tgehen kann. »Nur der Bürger, der sich über nichts schwere Gedann macht und nichts tief empfindet, blüht im Dreck.« Lichtensteins obachtungen, lapidar wie Todesanzeigen, treffen die Sache, ihnen imanent ist aber auch die Trauer, sich so gebärden zu müssen. Das Gegene der Wirklichkeit, mithin ihr zu deutendes Antlitz, in dem Widerärtiges und Beglückendes, wie Lärm und Schweigen, Graues und chtes zugleich anwesend sind, schließt sich nicht in einfacher Gestalt ßerlich zusammen. Es zerfällt in seine Teile und Momente, in Gegenände und ihre Schatten, während die hintergründige Einheit, Urrung und Verhängnis in eins, sich jedem Zugriff verweigert und nur vischen dichterischer Bestimmung zuweilen hindurchschimmert.

Die Bemerkung Descartes, daß unsere gesamte Fassungskraft Leinschaft ist (comprehension rationelle), charakterisiert auch die Unduld, die Wirklichkeit über den Umweg heiler Syntax zu fassen. r genügt nicht, die Epidermis der Realität zu skizzieren, um in verhwimmenden Impressionen wesentliche Augenblicke gefrieren zu ssen. Die bare Wirklichkeit zwingt zu der Einsicht, der selbst das erhängnis nicht erspart bleibt. Die Leidenschaft gipfelt schließlich in r Sehnsucht nach absoluter Korrektur, nicht nur in einer Revolte gen eine morsche Ordnung und Form, deren Syntax das Verhängnis cht kennt, sondern auch in der Deformation, die der Illusion die Kraft mmt, das Gegebene als Requisit zerebraler Funktionen anzusehen. Die hnsucht versagt sich ihr Glück, indem sie über jedes Erstarrungsmo-

ment fortschreitet. Ihre Anarchie gegenüber der Tyrannei einer Voll-
endung übt Kritik an allen vorläufigen Stationen, eben jenen Verein-
fachungen, die das Äußere mit einem Taschenspielertrick erklären.
Grundgedanke: »Heilige Sehnsucht aus dem tierischen Triebleben zur
seelischen Reinheit. Je größer der Dreck desto heftiger die Sehnsucht.
Aber vergebens: die Sehnsüchtigen gehen im Dreck unter.«

Die Hoffnung erhält sich immer soviel Kraft, daß sie nicht in teil-
weisen Befriedigungen schwindet. Sie dreht der Wirklichkeit eine
lange Nase und hat den Mut auch noch im Verhängnis fortzudauern.
Aber wieviel Verhängnis gehört dazu?

Alfred Lichtenstein wurde am 23. August 1889 in Berlin geboren.
Er besuchte das Luisenstädtische Gymnasium und studierte später an
der Berliner Universität Jurisprudenz. Im Sommer 1913 erlangte er in
Erlangen mit einer Dissertation über Theaterrecht die Doktorwürde.
Im Oktober 1913 trat er als Einjähriger in ein bayerisches Infanterie-
regiment ein und kam gleich mit Kriegsbeginn an die Front. Am
25. September 1914 fiel er bei Vermandovillers in der Nähe von
Reims. In den meisten Literaturgeschichten bleibt sein Name uner-
wähnt, nur manchmal findet er flüchtige Beachtung, als Extravaganz
expressionistischer Dichtung, als enfant terrible einer kabarettistischen
Poesie oder als Epigone Jakob van Hoddis'. Die nichtssagenden No-
tizen verraten Ignoranz und katalogisieren das Werk nach oberfläch-
lichen Merkmalen.

Die ersten Gedichte nennt Lichtenstein lyrisch. Sie handeln von der
»allgemeinen Sehnsucht«. Es wird geliebt und gestorben. Aber zu-
weilen nimmt eine zynische Wendung der Poesie ihre Glätte und
führt die Beschaulichkeit in die Irre. Das Ungenügen an dieser Welt
in süße Schwermut aufzulösen, verbietet die Einsicht. Noch in den
Marienliedern des Kuno Kohn erstickt jede Sehnsucht in Sentimentali-
tät. Der Einfluß rilkescher Verse ist unverkennbar. Das Vokabular
allgemeiner Sehnsucht bevorzugt schwindende Begriffe und Bilder.

Sie leiten die Aufmerksamkeit in müde Erbauung. Ein fließender
Rhythmus rundet die Verse zum Gefälligen.

»All dieses Singen, das so müde macht...
Kommt nicht der Himmel wie ein Mutterlied

Zur Stirn des Kindes hin und hin zu uns.«

er: »Käm ich zur Ruh… Wär ich in deiner Hand…
O, nähmst du mich in deine Augen auf…«

Die Konturen verschwimmen. Die Phantasmagorie müder Stimngen zaubert die Monotonie zähflüssiger Klage hervor, die den und nicht verzerrt. Das Ich erlebt seine Not in harter Äußerlichkeit d erstrebt eine Auflösung in zersprühende Eindrücke. Aber schon letzte Strophe des 5. Marienliedes verrät in den zersplitterten Ausen die Enttäuschung über jene »allgemeine Sehnsucht«, die mehr erdruß als Fortschreiten ist.

»Du bist nicht ganz Maria, die ich suchte.
Doch bist auch du Maria – Grenzenlose…
Geliebte… Törin… sehnsüchtig Verfluchte…«

Das blasse Pathos löst sich in Zynismus auf. Das Ersehnte wird zulich beschimpft und gepriesen. Die enttäuschte Sehnsucht rächt h mit Invektiven gegen das Erhabene. Der Spott unterstreicht die nmacht im Verhängnis, jedoch bewahrheitet sich die Bemerkung etzsches: »Es kann folglich auch ein Zeichen des Edelsinns sein, mit hetischen Lagen Spott zu treiben und in ihnen sich unwürdig zu hehmen.« Die Worte, denen der Ernst die Klarheit nimmt, indem sie mit tiefen Bedeutungen belastet, kehren sich schließlich gegen pathetische Gefüge. Das Gelächter befreit von unverdaubarem fsinn.

Lichtenstein ist stark von Jakob van Hoddis beeinflußt worden, der erster den Stil einer vielschneidigen Rebellion gefunden hat. Mit n Gedicht »Weltende« hat dieser im Januar 1911 die Aktionslyrik geleitet. Der Imperativ des Programmatischen, verquickt mit einer nischen Schnodderigkeit, gleichsam der Versuch, Poesie im Negée zu schreiben, ohne die Weihe des hochgeschlossenen Kragens, ist lapidarer Form in die acht Zeilen eingegangen:

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut.
In allen Lüften hallt es wie Geschrei,
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei
und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
an Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.

Die Wirklichkeit ist in die widersprechendsten Momente auseinandergefallen. In der Konfusion der Aspekte, in der Ungeduld einer Reportage, die absurde Ereignisse auswählt, als wollte sie damit das Verhängnis unterstreichen, zerbröckelt die logische Sukzession in atomare Augenblicke. Es ist das Resultat einer ironischen Haltung, die den vordergründigen Ernst entwürdigt. Der Widersinn in der Folge enttäuscht die Erwartung. Das Kommende liegt nicht mehr in der Hand des Lesers. Der bis ins Äußerste gesteigerte Ausdruck vernachlässigt den Geschmack des Publikums.

Lichtenstein schreibt zu seinem Gedicht »Die Dämmerung«: »Absicht ist, die Unterschiede der Zeit und des Raums zugunsten der Idee des Gedichtes zu beseitigen.« Die Wirklichkeit zeigt sich in den Scherben eines Augenblickes. Das Eindeutige verwirrt sich im Netz seiner Beziehungen.

Die Dämmerung

Ein dicker Junge spielt mit einem Teich.
Der Wind hat sich in einem Baum gefangen.
Der Himmel sieht verbummelt aus und bleich,
Als wäre ihm die Schminke ausgegangen.

Auf langen Krücken schief herabgebückt
Und schwatzend kriechen auf dem Feld zwei Lahme.
Ein blonder Dichter wird vielleicht verrückt.
Ein Pferdchen stolpert über eine Dame.

An einem Fenster klebt ein fetter Mann.
Ein Jüngling will ein weiches Weib besuchen.
Ein grauer Clown zieht sich die Stiefel an.
Ein Kinderwagen schreit und Hunde fluchen.

ünffüßige Jamben (das Unbetonte geht dem Betonten voraus) raf-
jeweils einen Satz zusammen und umreißen Bewegungen, die in
ppen Stößen sich unvermittelt gegeneinanderstellen. Nur einmal
t eine Erläuterung hinzu: »als wäre ihm die Schminke ausgegangen.«
peinliche Genauigkeit des Bildes, ironische Pedanterie in einem
gleich verstärkt den Eindruck monotoner Schilderei. Obwohl
ime die Strophen straffen, ihnen den Charakter liedhafter Gleich-
ßigkeit verleihen, ist dieser Halt nur vordergründig. Der Wieder-
r des Rhythmus' steht der Wegfall zeitlicher Folge und das Zer-
ckeln des Raums gegenüber. Der Bänkelsänger rückt die Welt im
optikum zusammen. Im Guckkasten figuriert der Zufall als Ku-
nschieber. Etwas von dieser Atmosphäre ist in dieses Gedicht ein-
angen, freilich ohne die Moral, die den Bösewicht der Gerechtig-
ausliefert. Die Syntax, die die Gleichzeitigkeit in die Momente
Sprache faltet, rettet den Zerfall. Die Abschilderei diskreter Be-
gungen und Ereignisse reiht sich im Staccato wiederkehrenden
ythmus' und wird nur durch den Reim gestrafft, der sich gegen das
einanderfallende stemmt, indem er das Entlegene im Gleichklang
knüpft, ohne es jedoch versöhnen zu können. Der Reim parodiert
Ordnung und bringt das zusammen, was nicht im geringsten auf-
nder bezogen ist. Seine Zufälligkeit bewirkt Komik: »zwei Lahme«
nt sich auf »Dame«. Die Dispersion der Wirklichkeit in ihre Teile
l Momente erhält so in Assonanzen ihre einzige Gliederung.
Die Zeile schließt sich wie eine Faust zusammen und schüttelt den
last des Enjambements ab, wiewohl sie den Takt sorgfältig einhält.
Einheit im Rhythmus triumphiert über das Auseinanderstreben-
Der Spannbogen der Erwartung zerfällt in einzelne Momente, die
nicht final bedingen, obgleich sie auch nicht rein zufällig anein-
er gereiht sind. Und so, in der Wiederkehr rhythmischer Figuren,
d der Fortgang als Spiegelung des selben Verhängnisses entlarvt:
Monotonie setzt sich über das Individuelle hinweg, entweiht es
ch die ihm äußerliche Form und raubt ihm damit seine einzige
rklichkeit. Es steht nunmehr nur noch als Zeichen im rhythmischen
ß, während der Hintergrund seiner geschwundenen Realität zwi-
en den Zeilen deutlich wird.
ichtenstein hat nicht die Absicht, eine real denkbare Landschaft zu
en: naturalistische Schilderei liegt ihm genau so fern wie eine

symbolische Vertiefung. Das Instrument des Wortes vergewisser
sich seines Objektes, ohne jedoch die Distanz aufzugeben, die zwi
schen diesem und ihm besteht. Es weist als Zeichen über sich selbs
hinaus, hat aber seine Gliederungsbestimmtheit nur durch die Sprache
Somit erhält die sprachliche Autonomie ihr stringentes Argumen
insofern sie sich nicht als bloße Rezeptivität erschöpft. Sie schaf
selbst auf Grund der gegebenen Wirklichkeit eine Welt, die da
Äußere in einem Netzwerk von Verhängnissen und Beziehungen
von Momenten und stets wechselnden Eigenschaften entfaltet. Solch
dichterische Sprache weiß kraft dem Grade ihrer Perfektion von ihre
vereinseitigenden und damit die Wirklichkeit verfehlenden Tenden
die sie zu überwinden strebt. Hierin wird sie zum ästhetischen Phäno
men, denn der dichterische Gegenstand wird durch die Mitanwesen
heit mehrerer, mitunter sich gegenseitig ausschließender Aspekte be
zeichnet. Er entzieht sich jener vermeintlichen Eindeutigkeit, die ih
in einem Text festnagelt, ohne die Beziehungen zu berücksichtigen
die ihn zerstören oder erhalten. Das Einfache tritt vielzusehr als Göt
des Tiefsinns auf. Pascal notiert in seinen Pensées: »Verschiedene Folg
der Worte gibt verschiedenen Inhalt, und verschiedene Folge der In
halte gibt verschiedene Wirkung« (Les mots diversement rangés for
un divers sens et les sens diversement rangés font différents effets). Di
Nuancierungen in syntaktischer Konfiguration, die Art der Zusam
menfügung und die dichterischen Idiome schaffen erst den Sinn, offen
baren aber auch andererseits den Unsinn des Vorhabens, die gegeben
Wirklichkeit mit allgemein sanktionierten Ausdrucksmitteln und be
währten poetischen Kunstgriffen zu belästigen. Der schmückende
Ausdruck genügt nicht mehr dem Sinn. Sein Mechanismus bewähr
sich nur noch als Redensart, die jene Traurigkeit erweckt, die einen
beim Betrachten von Antiquitäten überkommt, ohne zu wissen, o
das Alter der Figuren oder unser eigenes unterhaltendes Unverständn
solches bewirkt. Der Geschmack badet sich in diesen Sentimentalitä
ten und hält sich intime Museen, denen das Alter und die Erbauun
der Kunst ihren Wert verleiht.

Lichtenstein sieht eine Notwendigkeit seines Stils, er ist ihm nich
nur spielerisches Arrangement. »Lyrisch unwahr wäre… Ein Mann
steht hinter einem Fenster« anstatt »an einem Fenster klebt ein fetter
Mann.« Er fährt fort: »Absicht ist weiterhin, die Reflexe der Ding

nittelbar, ohne überflüssige Reflexion aufzunehmen.« Die Beziegen zwischen den Dingen, die, flüchtig besehen, sich nur in einem ßen Nebeneinanderstehen zeigen, offenbaren sich im dichterischen l als tiefe Verstrickungen.

n dicker Junge spielt mit einem Teich.«

n Pferdchen stolpert über eine Dame.«

n Kinderwagen schreit und Hunde fluchen.«

ll diesen Beobachtungen mangelt eine protokollarische Sachlich-. Sie stellen die Dinge auf den Kopf und nehmen ihnen den Platz, ihnen die Logik zuordnete. »Ein dicker Junge spielt mit einem ch«. Das Spielen des dicken Jungen wird durch die Präposition « anstelle von »*an*« verstärkt. Die Absurdität des Bildes, die verifelte Gebärde des Jungen mit dem Teich zu spielen, prägt sich ergeßlich in das Bewußtsein ein, und gleichsam unter der Hand wird m klar, daß dieser gefrorene Augenblick mehr ist als eine verte Spiegelung der Wirklichkeit. Die Ursache solchen Ausdrucks t nicht so sehr im Wegfall einer sichernden Einheit, die Geschehe in eine finale Ordnung drängt, als in der bewußten Deformation ebener Wirklichkeit. Die Inkongruenz von dichterischem Bild l seinem Gegenstand straft die »Bilderbuchvorstellung«, nach der Dinge nur Requisiten menschlichen Theaters abgeben, Lügen. ler dichterischen Deformation liegt die Tendenz, das Gegebene zu wirklichen und es als Zeichen in ein Bedeutungsfeld zu heben, um chsam die metaphysische Kulisse der Dinge zu fassen, jene monse Apparatur, die überhaupt erst Beziehungen stiftet.

ezichtigt man Lichtensteins Dichtungen als Gebilde eines sinnlosen rcheinanders komischer Vorstellungen, so gesteht man doch die Lodes Stils ein, die Gegenstände in Zeichen zu zertrümmern. Diese Demation geschieht zugunsten der Wahrheit und sei es, daß sie in der reiung vom Ballast des Erstarrten und Fertigen sich eines Humors ient, der die Geschehnisse in komische Kontrastierungen zersetzt.

eine Mädchen fallen schluchzend

n Laternenstöckchen ab.«

r : »Die Sonne, eine Butterblume, wiegt sich

einem Schornstein, ihrem schlanken Stiele.«

r nach einer Schilderung einer schweren Operation: »Der Saal zt kühl und freundlich. Eine Pflegerin / Genießt sehr innig sehr

viel Wurst im Hintergrund.« Dieser schwarze Humor (l'humour noi
wie ihn die französischen Surrealisten nennen) versucht dem Verhäng
nis der Wirklichkeit zu begegnen, indem er sie in widersinnige Mo
mente und frappierende Metaphern auflöst. Das Gelächter schreck
das Leid, entgeht ihm aber nicht. Die Revolte des Einzelnen gege
eine Bedrohung durch die Dinge nimmt der Gefahr ihre Furchtbar
keit und stellt sie in komischen Gebärden bloß; so Lichtenstein, der i
der Steigerung des Ausdrucks das Verhängnis nach außen drängt um
ihm in dechiffrierenden Bezeichnungen das Bedrohende raubt, wie i
dem Gedicht »Die Sommerfrische.«

»Die Erde ist ein fetter Sonntagsbraten,
Hübsch eingetunkt in süße Sonnensauce.«

oder in dem Gedicht: »Angetrunkene«.

»Daß man nicht plötzlich unter Hundswauwau
Die Kleider sich vom feisten Leibe reißt.«

Kein Substantiv erscheint ohne die Begleitung eines Adjektivs. D
Gegenstände und Ereignisse werden gleichsam mit fetten Eigenschaf
ten belegt. Doch ist es nicht so sehr ihr Äußeres als vielmehr die Pro
jektion ihres Hintergrundes, der jegliche Attribution bedingt. S
sind so sehr aus einem möglichen Sinngefüge herausgerückt und n
noch verzerrte Oberfläche, daß sich ihre Bedeutung immer weit
und drohender hinter sie zurückzieht und sie aus dem Hinterhalt m
dunklen Prädikaten beschwert. Die hierbei entstehende Distanz, d
die Wirklichkeit in Zeichen und Bezeichnetes auflöst, schafft die Be
ziehungen, in denen sich ein Bedeutungsfeld erst herstellt, das Ding
und Geschehnissen Farbe verleiht. Doch entlarvt sich der Hinte
grund scharf besehen, immer als Hirngespinst, dem Hoffenden grin
das Schattenspiel der Dinge entgegen, das ihn genarrt hat. Trotzde
dauert die Hoffnung fort, wenn ihr auch das inhaltliche Ziel fehlt. S
befreit sich von jeder Finalität und wird reine, nicht zur Ruhe kom
mende Bewegung (Désir pur). Die Dinge selbst verlieren so ih
Eigenschaften. Der dichterische Ausdruck gewinnt pantomimisch
Charakter, übertreibt Bewegung und Zustand, Licht und Schatt
und ahmt die Gebärde des Verschwindens nach, die allen Ereigniss
immanent ist.

Der Gebrauch der Verben zeigt ähnlichen Charakter. Auch sie st
gern das Geschehen. Jede Handlung wirkt in ihrem Ungestüm w

in Angriff gegen das Ruhende und Fertige. Das Verb liquidiert das
rstarrte und treibt jede Handlung über ein konkretes Ziel.
Daß man nicht irgendeiner Frau
Den finstern Schädel in die Schenkel schmeißt.«
der: »Im Sonnenlicht zerreißen Ärzte eine Frau.«
der: »Todmüder Dichter wirft in schönster Stunde
Zum letzten Mal die kranke Faust hinauf.«

Die Tätigkeit wird so forciert, daß sie das Objekt verliert: »Die Straße stirbt ab.« »Die Augen stürzen ein.« »Das Meer stürzt um.« Absicht ist, die Welt in emanzipierte Bewegungen auseinanderzufalten. Das Subjekt, obgleich Ursprung seiner Akte, verliert schließlich die Herrschaft über seine Gestik. Das Ich, ehedem auf dem Podium der Anklage gegen die sinnlos kreisende Welt, löst sich von seinen Äußerungen. Seine Akte verabsolutieren sich und seine Dynamik fällt wie eine Schale von ihm ab.

Der Monolog zerspringt in einzelne selbständige Bewegungen – die Geschehnisse äußern sich selbst. Die Zutat der Reflexion, gleichsam die Verarbeitung der Wirklichkeit im Subjekt, fällt weg. Die notwendige Folge solcher Dichtung ist eine Art Protokoll. Der Ausdruck zeigt eine immanente Bedeutung im Netz ihrer vielfachen Beziehungen. Das Individuelle, das Einmalige verliert seinen Anspruch: die Dinge sind in ihrer Konfiguration jetzt nur noch Zeichen immer wiederkehrender Ereignisse. Eine inhaltliche Fixierung, jedwede Finalität als Erleichterung der Interpreten, würde die Realität mit ihren konstruktiven Setzungen verfehlen und sie nur noch als Vorwand nehmen. Die Erkenntnis der Disharmonie führt zum utopischen Entwurf. Die geläufigen Dichter kleben die Welt mit ihren anämischen Wünschen zu. Lichtenstein dagegen hält den Horizont offen und schließt ihn nicht zur Forderung eines Sinnes. Das dichterische Bild erschöpft sich nicht als bloße Erläuterung. Zwischen seinen Gliedern stellt sich der Sinn her, der anders nicht deutlich wird. Der Umweg ist der einzig mögliche Weg.

Das unmittelbare Bild, das des Wie entbehrt, schafft jenen erregenden Kontrast, der sich fast in einer Identität aufhebt und die sinngebenden Beziehungen freilegt, indem er das Entlegene in seiner Verknüpfung nebeneinanderstellt.

Die metaphorische Prädikation des Himmels als eines weißen Vogels nimmt der Wirklichkeit ihre glatte Äußerlichkeit und kehrt ihre

Bedeutung hervor. Es ist jener Realismus, der nicht nur vordergrün
dige Erscheinungen peinlich registriert, sondern auch mit seismogra
phischer Sicherheit ihren Erschütterungen nachspürt. Die Metaph
verquickt die Realität mit ihrem »hintergründigen Sinn«; demnac
ist aller Äußerlichkeit ihre Bedeutung zugeordnet, so daß mit de
Dingen gleichzeitig ihr bedeutender Zusammenhang ausgesproche
wird. Freilich entbehrt die Bedeutung jeder inhaltlichen Bestimmun
Ihr immanent ist nur noch die Anstrengung zu bedeuten, eben d
Gestik, die den Hinweis selbst für das Bezeichnete nimmt. Die Met
pher isoliert sich als Bewegung, wobei der Sinn zur reinen Möglich
keit wird; jede Aktualisierung verhindert die Anstrengung, nur noc
zu bedeuten, und führt sie vorzeitig ihrem Ziele zu. Diese in Stationen
erstarrende Bewegung will die Illusion der Sicherheit und des Sy
stems und folgt nur dem Wegweiser ihres Anspruches.

Diese Praxis zeigt sich am auffälligsten in dem Gedicht: »Die Stadt

Ein weißer Vogel ist der große Himmel.
Hart unter ihn geduckt stiert eine Stadt. . .

(s. das Einleitungsgedicht dieses Heftes.)

Der gequälte Ausruf eines Irren, der sich des Sinns seiner Wor
nicht mehr bewußt ist und sie nur noch aus sich heraus lallt: »Du, a
du · Wenn ich dich endlich, o Geliebte, fände...« deutet ins Leer
Hauptsache ist die Gebärde der entleerten Sehnsucht. Das Warten h
sich verselbständigt und sein Ziel so weit von sich weggestellt, d
ihm nichts mehr bleibt als die Pantomime. An den Worten haftet l
diglich der Geruch der Finalität, der Mechanismus ihrer syntaktisch
Funktionen, so daß alles sich in die Gebärde drängt.

Schon in der folgenden Zeile: »Ein Haufen um ihn staunt und grin
voll Spott« spiegelt das Vergebliche, indem sie die Gestik des Publ
kums, die spottverzerrten Gesichter der Umstehenden registriert. D
dichterische Beschreibung, die früher mit Vorliebe bei den Details d
Milieus verweilte, um in der Szenerie die Bedingungen des Gesch
hens aufzuspüren, greift jetzt zu herausragenden Momenten, in den
sich die Reaktion auf ein unbegreifliches Ereignis zeigt. Die Seh
sucht, die sich selbst ernst zu nehmen sucht, um dem Verhängnis
entgehen, wird zur Pose eines Irren verdammt. »Drei kleine Me

nen spielen Blindekuh«. Die Bewegung gleitet ins Spielerische, wo r Einsatz riskiert, der Profit aber nicht garantiert wird. Das Ende rklingt in einer melancholischen Metapher:

»Auf alles legt die grauen Puderhände
Der Nachmittag, ein sanft verweinter Gott.«

Im Panoptikum wird die Welt in ihren Besonderheiten repräsen-rt. Das Einzelne figuriert als Zeichen für sich wiederholende Er-gnisse (wie weit entfernt liegt das Erlebnisgedicht, das auf ein *ein-gliges*, individuelles Einzelerlebnis sich gründet!) und wird zum equisit, indem es sich als Besonderes aus dem Zusammenhang eman-piert, vor dem es ausgezeichnet ist und in eine Anstrengung über-ht, nur noch zu bedeuten. Die so ins Leere gerichtete Tätigkeit zer-icht in pantomimischen Gesten. Was übrig bleibt, ist die reine offnung, die eine vernichtende Indifferenz gegenüber jeder sachlich-haltlich fixierten »Wahrheit« besitzt. Ihre Gestik will jedoch nicht nder bedeuten, nur ist ihre Mühe um so viel mehr frei von jeder reinfachenden Dogmatik und beruhigenden Finalität als eine inhalt-he fixe Bestimmung, die jede Mühe erspart. Die beharrliche Me-ode, die Wirklichkeit in solch diskrete Bewegungen aufzulösen e:

»Die Stunde rückt vor.«
»Der Maulwurf zieht um.«
»Der Mond tritt wütend hervor.«
»Das Meer stürzt um.«

mmt gegen die erbauliche Resignation auf, sich in billigen markt-reierischen Bestimmungen zu verlieren, die mehr Slogans für genen Tiefsinn als Hinweis für wirkliche Bedeutung sind. Zu oft ent-huldigt man sich mit Maximen, die eben Kinder des Selbstgefühls d, wenn sie sich auch ursprünglich gegen dasselbe gewandt haben. Lichtenstein vermeidet die Maxime. Nur selten greift er zur Re-xion, um den Eindruck zu »vertiefen«, wie er selbst sagte.

»Alle Menschen müssen sterben.«
»Glück und Glas, wie leicht bricht das.«

Die Banalitäten dieser Weisheiten, gleichsam aus dem Repertoire s Jahrmarkts herübergerettet, rücken das Verhängnis vor die Kulisse

– »alles schon dagewesen« – und nehmen ihm den Ernst eines tragische
Untergangs. Die größte Illusion ist jene Pose des Nihilismus, die m
der Vorsehung des Wahnsinns spekuliert. Wie leicht bricht das? A
dem Gewirr möglicher Zukunft zeichnet sich für Lichtenstein d
merkwürdige Ahnung ab:

»Einmal kommt – ich habe Zeichen –
Sterbesturm aus fernem Norden.
Überall stinkt es nach Leichen.
Es beginnt das große Morden.«

Im Panoptikum wird das Entlegene im Augenblick versöhnt, d
Geschehen in turbulenten Szenen gerafft und dem Zuschauer als Sen
sationen der Realität präsentiert. Freilich ist es nicht der Zufall, d
die Bilder aneinanderreiht, als vielmehr der Hintergrund, der übe
Dinge, Ereignisse und Momente frei verfügt, um gleichsam in seine
Willkür jedwedes Einengen in ein einsträngiges Motiv zu vermeide
Die unbegrenzte Möglichkeit des Panoptikums, die Erstaunen un
Erschrecken zugleich hervorruft, birgt die Kritik an jeder Idyllisie
rung und Beschaulichkeit. Das Banale, Frivole steht unmittelbar ne
ben dem Erhabenen. Aber schon in dieser Kontrastierung verrät sic
das Ansinnen der Erbauung, die Dinge nach dem Trost, den sie sper
den, zu bewerten und sie so mit moralischen und metaphysische
Bedeutungen zu belasten. Die Prüderie gegenüber harter Aussage, d
der Illusion erbaulicher Kunst nicht entgegen kommt, sie vielmeh
parodiert, gründet letztlich in der Unsicherheit des Ichs. Wo alles ze
fällt, verkümmert die Hoffnung zu kleinlichen Ansprüchen und d
Utopie reicht bis in die Sprache, mit Worten Erbaulichkeiten zu a
geln, wo ihr doch nichts anderes zukommt als die Bestimmung d
Wirklichkeit. »Ein Nebel hat die Welt so weich zerstört«.

Lichtenstein löst die Idylle auf. »Faltenlos sind alle Dinge.« Die z
nische Attribution: »Heilighoch spielt grüner Himmel / Stille Wasser a
die Stadt« zerschlägt die Rührung und das blasse Mitleid angesichts d
Wirklichkeit, deren Bewegungen die Anstrengung eignet, zu bedeute
Die Folge ist, daß die Geschehnisse ihre Negation erstreben, um die G
stik nicht zu verwischen, die stets über das Vergehende hinausweist.

Das Panoptikum macht im Mosaik seiner Szenerie die Momen
sichtbar, die sich schließlich selbst aufheben, um dem Mechanism

er Erstarrung zu entgehen, der sie zur Pose zwingen würde. Die nen innewohnende Negation findet in Verben der Destruktion ihren sdruck: schwinden, zerstören, fallen, zerschreiten, zertrümmern erben mit dem Präfix ver und zer werden bevorzugt). Die Bewegungen verlieren sich. Übrig bleibt die stets wachsende Anstrengung, m Verlust überlegen zu sein. Solche Dichtung ist im strengsten nne dialektisch. Immer beseitigen Banalitäten und zynische Implitionen den Anspruch des Fertigen. Anstelle des Vollkommenen ckt das Fragment, obgleich das Unfertige nicht zum Prinzip erhon wird. Die Etikette der Eindeutigkeit gilt nicht für die Poesie, was er nicht ihre Zweideutigkeit hervorhebt. Im Fragmentarischen cht sich die Kunst am Gewerbe, indem sie die Perfektion als Erstarng entlarvt.

Die Wahrheit ist, *nicht* zu gefrieren, die Welt nicht in utopischen twürfen zu zerfasern. Was bleibt? Die reine Sehnsucht? Das Ich ßbilligt seinen eigenen Anspruch, verhindert, daß seine Pose zur sse wird. Der Tod wird Metapher für eine absolute Polemik. Intten sinnloser Requisiten kann sich der Ernst nicht erhalten. Er rd ebenso persifliert wie das Erhabene.

»So will ich sterben:
Ich bin inmitten. Irgendwo. Und blicke
Versunken und sehr ernsthaft, etwas blöde,
Doch ziemlich überlegen auf die raffinierten,
Himmelblauen Beine einer Dame,
Während mich ein Auto so zerschneidet
Daß mein Kopf wie eine rote Murmel
Ihr zu Füßen rollt.«

Lichtenstein greift in der Absurdität des Geschehens nach dem zuligen Tod, der jeder Dramatik entbehrt, um dem Pathos der Erulichkeit zu entgehen. Die Gestik der reinen Sehnsucht hat sich so nanzipiert, daß ihr keinerlei inhaltliche Bestimmung oder kleinhe Finalität den Elan rauben kann. Der Satz des Dichters: »Ich bin r selbst überlegen« charakterisiert die dialektische Anstrengung, cht zur Pose zu gefrieren; aber selbst diese Mühe findet ihre Negan. Gerade deswegen: Ich bin mir selbst überlegen.

Entdeckung ist nicht dem Zufall ausgeliefert. Die *notwendige* Stimmen einzelner sind nie unabhängig von der Lage insgesamt, den sie sind wahrhaft aktuell und andererseits sind sie den allgemeine routinierten Formeln für diese Lage voraus. Sie können nicht gelenk werden, wer immer das auch tun möchte, noch werden sie je Rück sichten nehmen. Das Un- oder Mißverständnis, das sie hervorrufen werden sie, weil sie nicht bloße Irrläufer sind, nicht durch zusätzlich Erklärungen, sondern durch die Unumgänglichkeit der Auseinander setzung mit den Vers- und Prosagestalten, die sie erscheinen lasse aufheben oder bis zum Bruch verschärfen.

Sie werden nicht ungestraft mundtot gemacht. Im Dritten Reich und das ist nur ein Beispiel aus mehreren Fällen, herrschte in der offi ziellen Literatur Harmonie und Ausgleich, die »gesunde Überein stimmung mit der Natur und ihrem Jahreskreislauf«, die »Besinnun auf die urtümlichen Werte deutschen Blutes, deutscher Erde un deutschen Stammestums«. Eine beruhigende Harmonie wurde i einem Zeitalter der Disharmonie, der differenzierten technischen un organisatorischen Entwicklung vorgespiegelt. Danach hätte ma glauben können, die Deutschen, ein Volk biederer Bauern und Hand werker, lebten in einem glückhaften Urzustand, fern von den Pro blemen und Erschütterungen der hochzivilisierten westlichen Welt Aber gerade zu dieser Zeit, unter der lügenhaften Decke dieser Schein literatur, brachen die in den Hintergrund gedrängten Kräfte au genau in diesem Land, das sie verleugnete. Das Ungeheuer einer orga nisierten und technisierten Massenvernichtung tobte gerade dort, w eine vorgespiegelte Harmonie dem Gewissen der Allgemeinheit d Ausrede gab, es sei alles in Ordnung und es geschehe alles für d Ordnung. Mit Schaudern liest man heute die Zeitschriften und d Romane jener Zeit, angefüllt mit den Harmonien und der Bestät gungsliteratur »urwüchsiger Naturen« (siehe Waschzettel), das Brun nengeplätscher und die Sonnenaufgänge, wenn man daran denkt, w zur gleichen Zeit geschah. – Man muß, gelinde ausgedrückt, vo großer Vergeßlichkeit und Blindheit sprechen, wenn, kaum zehn Jah nach dem Zusammenbruch einer (mit wenigen Ausnahmen) bequ

men Bestätigungsliteratur, in Manifesten, auch in Rundschreiben jeweils der »Gesellschaft der Freunde des Werkes von« (es folgt dann stets der Name einer gefallenen Größe vergangener Pracht und Herrlichkeit), zuweilen in Leserzuschriften an die Feuilletonredakteure der Zeitungen genau die selben rosarot-ruhigen Beschwichtigungs- und Bestätigungslügen von der Literatur wiederum verlangt werden.

Die Bestätigungs- und Beschwichtigungsliteratur stellt sich negativ dar als seufzende Jammeriade der abendländischen Selbstbemitleidung, positiv als ein optimistisches Reihen von Neonlichtern, Bars, Jazztrompeten, reminiszent als eine Kultivierung *so* nicht vorhandener Urkräfte, die, wenn man sie nicht mehr aus der unmodern gewordenen »Scholle« filtriert, man auch in Negerleibern und sonstigen, in Anlehnung an amerikanische Beispiele möglichst robust gehaltene Typen verankern kann. Bei näherem Zusehen verrät sich diese Literatur allein schon durch ihre Diktion. Nicht nur, daß sie zurückfällt in die Wendungen, wie sie aus der Literatur jener oben zitierten vergangenen Epoche zur Genüge bekannt ist. Ihre Diktion ist ein Aneinanderreihen von Formeln, die in unzähligen Begrüßungsansprachen, Festreden, Leitartikeln gängig geworden sind.

Es gibt Literatur, die der Lage nicht ausgewichen ist. Die Anstößigkeit dieser Literatur für *den* Leser, der sich in seinem geistigen Komfort bestätigt sehen will, besteht darin, daß sie als schwierig empfunden wird – kein Wunder, wenn sie auf die Verhältnisse eingeht und sich auf sie gründet. Denn diese Verhältnisse *sind* schwierig. – Die Literatur, die dieses Zeitalter wirklich vertritt, hat andererseits nie von sich behauptet, daß sie »etwas ganz Neues« sei, unabhängig von allem Gewesenen. Das behaupteten nur einige ihrer Systematiker. Aber seit dem großen Aufbruch, seit der »Saison en Enfer«, seit den »Les Fleurs du Mal«, seit den »Leaves of grass«, seit dem »Gesang des Abgeschiedenen« gibt es Ausdruck, der auf die veränderte Lage zutrifft. – Es ist ein Irrtum zu glauben, es gehe bei diesem Aufbruch nur um einzelne formelle, sprachliche Phänomene. Sprachexperiment war bei den wirklichen Entdeckern nichts anderes als Weltexperiment. Auf die Frage, warum die deutsche Literatur an diesem Aufbruch relativ geringen Anteil hat, ergeben sich zwei Antworten: zunächst, weil sie in großen Teilen allzu lang und allzu treu in Fahrwassern wie dem des »Münchener Dichterkreises« blieb, also einer epigonal gewordenen

klassisch-romantischen Stilrichtung; andererseits, weil sie, auch heute noch, oft gewollt europäisch oder amerikanisch sich gebärdet; d. h. sie dichtet »im Hinblick auf«, treibt nur äußeres Experiment in Nachahmung, statt daß sie aus *ihrer* Situation heraus, aus eigener Verwundung, sua sponte den Anschluß fände.

Dieser Aufbruch, nicht begrenzt auf einen Sprachbereich, blieb nicht in seinen Anfängen. Man hat ihn immer wieder totgesagt, zumal in Deutschland, man hat ihn zur »Episode« erklärt und früheren Stilrichtungen wiederbeginnen lassen, und sich sehr gewundert, wenn die Jungen dann doch wieder an dieser »Episode« anknüpften. Inzwischen ersieht man aus einer Fülle von Publikationen, daß dieser Aufbruch nicht ein Phänomen nur der westlichen Hemisphäre ist, sondern daß er auf andere Weltteile übergriff oder mit ähnlichen Bewegungen dort zusammentraf. Es trugen sich ihm von dort Impulse an, die eingeschmolzen eine Bereicherung, lediglich übernommen aber eine Gefahr für die Literatur der westlichen Sprachen ergaben.

Es wäre fällig, Bausteine zu einer Untersuchung des Zusammenspiels fernöstlicher, südamerikanischer, afrikanischer Elemente mit der modernen anglo-romanisch-deutschen Literatur beizubringen, die Kritik ermöglichten und anzeigten, wo ein mit unangemessenen Mitteln operierender Eklektizismus und Alexandrinismus, und wo eine notwendige und von den Verhältnissen der modernen Welt provozierte Übereinstimmung zustande kamen. Es ist nicht so, als ob die moderne Negerlyrik nur aus einem Herübernehmen von naiven rhythmischen Arbeitsliedern der Hackbauern, aus Beschwörungsformeln und Tanzliedern lebte. Vielmehr wohnen die Dichter dieser Lyrik meist als wohlstudierte Männer mitten im wissenschaftlichen und Maschinen-Zeitalter. Sie kennen Baudelaire, Rimbaud, Eliot, Benn oft besser und intensiver als ihre weißen Kollegen. Es gelingt ihnen meist ohne Gewaltsamkeit, die Rhythmen jener Lieder mit den Rhythmen der sie umgebenden Wirklichkeit zu vereinigen. Ein ähnlicher Vorgang ist es, wenn moderne spanische Lyriker, Dramatiker und Prosaisten uralte Volksrhythmen mit einfangen, englische und deutsche (Eliot, Bachmann) die Rhythmen von Kinderreimen und Kirchenliedern mit hereinnehmen. Das vergleichende Studium solcher Erscheinungen gibt mehr Aufschluß über die Möglichkeit, über das Gelingen und die Gefahrenzonen einer auch heute im Aufbruch ste-

enden, nicht reglementierten Literatur als das Studium theoretischer Verke.

In Italien ist eine umfangreiche Anthologie der spanischen Lyrik im). Jahrhundert erschienen, die von Oreste Macrí herausgegeben urde und die vorbildlich ist in ihrer Auswahl, in ihren Einleitungen, nmerkungen und Bibliographien. Was in dem einleitenden »Dia- ma della poesia spagnola del novecento« gesagt wird, unter ande- m über die Verse von Antonio Machado, Juan Ramón Jimenez und en katalanischen Modernismus, über Pedro Salinas, Jorge Guillén, arcía Lorca, Rafael Alberti und über die Bewegung der »Juventud eadora«, findet sich in den Versen bestätigt und zeigt Nähe zu eini- en in Deutschland in den Anfängen erstickten Ansätzen. – Erwin Valter Palm verweist in seiner spanisch-südamerikanischen Antholo- ie »Rose aus Asche« auf die Einflüsse von Rilke, von Hölderlin, von zra Pound, T. S. Eliot, Eluard und der jüngeren Surrealisten. Aber zeigt auch die Anknüpfungen an alte kubanische Rhythmen, an anische Volksdichtung, an altandalusische Dichtung und an die anische Barockliteratur. Was Palm für seine Sammlung auswählt, eriet aus Eigenem in den faszinierenden Strom »nach dem Auf- uch«, so das »Wiegenlied« von Gabriela Mistral:

Solang die Welt noch Licht hat
Und mein Kindchen wach ist,
machen ihm in seiner Wiege
alle Dinge beständig Zeichen.

Auf der Straße die Bäume machen
mit ihren gelben Fingern ihre Zeichen,
und nachher kommen Wolken
und machen Sprünge wie Böckchen…

ie Dinge werden aktiv, verselbständigen sich und kommen auf das ind zu: Anknüpfungen an früheste Vorstellungen, aber im Stadium nd im Air nicht des Davor, sondern des Darnach.

Negerlyrik und südamerikanische Lyrik sind in solchen Sammlun- en naturgemäß nicht zu scheiden, gerade die schwarzen Dichter euern mit die besten Verse bei. Das zeigt sich auch in der anderen, ch auf Lateinamerika beschränkenden Anthologie von Albert Theile

»Schwan im Schatten«. Dort findet man u. a. ein Gedicht von Jacinto Fombona Pachano, der 1901 in Venezuela geboren ist, »Tanz des verlorenen Schlüssels«, und in diesem Gedicht Verse wie:

Schon nagen an euch die Monde,
die rot und grün maskierten,
schon brennen der schwärenden Wunde
lepröse Siegel sich ein in eure weißen Gewänder,

schon werdet ihr eingeordnet unter die Engel
mit den gebrochenen, versehrten Schwingen,
die ihr falsches Lächeln auslegen an Straßenecken
unter wirklichen Monden.

Die Zwischenwirklichkeit zwischen Ding und menschlicher Geste, der kaum greifbare Augenblick, in dem Lächeln und Straßenecke und die Monde sich realiter begegnen können, einer jener vom modernen Gedicht umworbenen Momente, wird durch diese Zeilen erfahrbar. – In einem Bändchen Negerlyrik »Meine dunklen Hände«, welches der Übersetzung jeweils den englischen Text gegenüberstellt, erscheint, von Frank Marshall Davis beschworen, »die Nacht«:

Hausierend
von Tür zu Tür
verkauft die Nacht
schwarze Säcke mit Pfefferminzsternen
und häuft Mondhörnchen aus Vanille drauf,
bis ihr die Ware ausgeht,
dann schlurft sie heim
Und klimpert mit den kleinen Kupferstücken
Morgenrot

Nacht ist Gesang, brüchig und dünn,
der in Millionen Fragmente zerschellt,
zu kleinen Schattentupfen,
im jubelnden Jazz
der Morgensonne.

Rhythmus und Diktion sind, in ihrem Bemühen, eine visionäre Wirklichkeit festzuhalten, vergleichbar mit ähnlichen expressionisti-

chen und nachexpressionistischen Versuchen in deutscher Sprache; und die Verse haben ihre eigene, selbstverantwortliche Bewegkraft. Marshall Davis ist bei dem allen kein »naiver, durch Bildung unverdorbener schwarzer Dichter«, sondern Dozent an der Universität Chicago und Redakteur.

Eine besonders gut gegliederte Fülle von Beispielen bietet der »Schwarze Orpheus« Janheinz Jahns, »Dichtung afrikanischer Völker beider Hemisphären«. Dort ist das bezaubernde Gedicht »Sensemaya« des auf Kuba lebenden Nicolas Guillén abgedruckt, »Gesang um eine Schlange zu töten«, ein Beispiel geglückter Einschmelzung von Beschwörungsrhythmen in ein modernes Gedicht. Das Düstere ist ins überlegen Spielerische verwandelt, ohne daß es an Bannkraft verlöre. Der Intellekt wird hier nicht dumpf zurückgeschoben, sondern er spricht erheblich mit. Es erinnert diese Art von Faszination an Bilder von Paul Klee.

Die Schlange hat Augen aus Glas.
Die Schlange erscheint und sie windet sich um den Pfahl,
mit den Augen aus Glas um den Pfahl,
mit den Augen aus Glas.
Die Schlange kriecht ohne Pfoten,
die Schlange versteckt sich im Gras,
versteckt sich kriechend im Gras,
kriecht ohne Pfoten.

Die Daten des Dichters Guillén: er studierte in Camagüey und Havanna, war Typograph, Angestellter, Journalist, kämpfte im spanischen Bürgerkrieg und befindet sich viel auf Reisen. Auch wenn die schwarzen Lyriker zuweilen verkünden, sie wollten »die alte afrikanische Kultur wiedererwecken«, so stehen sie dabei, zumeist hochintellektuelle Dichter, in der Situation unseres Jahrhunderts und sehen sich den Forderungen gegenüber, die es an sie und an das Gedicht stellt.

Ähnliches berichtet man aus Japan und China. Chinesische und moderne russische Lyrik (Majakowski!) überkreuzen sich, etwa in der Lyrik des Staatschefs Maotsetung, der auch ein guter Kenner deutscher Lyrik sein soll. Tatsächlich verarbeitete Elemente ostasiatischer Lyrik finden wir auch in Deutschland: bei Brecht und bei Eich. In Japan besteht neben der Tradition der Haiku- und Tanka-Dichter eine große

Gruppe von Dichtern neuer Gedichtgestalten. Sie, und die Vertreter einer innerlich gewandelten Art des Haiku, sind in direktem Zusammenhang mit moderner französischer, amerikanischer und deutscher Lyrik zu sehen. (In deutscher Übersetzung sind sie noch nicht zugänglich. Die grundlegende Anthologie »Lyrik des Ostens« schließt mit dem 19. Jahrhundert ab.)

Es gilt, sich in dieser Entwicklung an Rimbaud zu erinnern. Er fand damals, zu Beginn des großen Aufbruchs, die Brücken zu der »fremden Welt« und er zog das Fremde in seinen Raum, unbewußt und auf seine Weise einem Wort des Novalis folgend: »Die Poesie löst fremdes Dasein im eignen auf.« Es geht ihm nicht um romantisch-exotische Motive, wie Freiligrath, oder um die Weisheit des alten Ostens, wie Hammer-Purgstall und Rückert, sondern um die glühende Gegenwart dieses »Fremden«, mit dem er nicht nur das Fremde im geographischen Sinne meinte:

Dis non les pampres pritaniers
Noirs d'épouvantables révoltes,
Mais les tabacs, les cotonniers!
Dis les exotiques récoltes!

In den achtzig Jahren, die seit den »Illuminations«, in denen diese Verse stehen, vergangen sind, hat sich ein damals kaum ahnbares Wechselspiel, fast unbemerkt, zwischen Nah und Fremd vollzogen. Wie wenige bemerken noch heute, wo inmitten sie wohnen.

Zitierte Werke: Poesia spagnola del novecento, a cura di Oreste Macrì. Guanda editore, Bologna, 1952. – Rose aus Asche. Herausgeg. v. Erwin Walter Palm. Piper und Co., München, 1955. – Schwan im Schatten. Herausg. v. Albert Theile. Albert Langen/Georg Müller, München, 1955. – Meine dunklen Hände. Herausg. v. Eva Hesse und Paridam von der Knesenbeck. Nymphenburger Verlagshandlung, München, 1953. – Schwanzer Orpheus. Herausg. v. Janheinz Jahn. Carl Hanser Verlag, München 1954. – Lyrik des Ostens. Carl Hanser Verlag, München, 1952. – Arthur Rimbaud, Sämtliche Dichtungen. Herausg. v. Walther Küchler, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg, 1955.

MAX HÖLZER
MIT DEM KAMM DES LEBENS KÄMMST DU DEN FLUSS

für Rudja

MIT dem Kamm des Lebens kämmst du den Fluß
Mit dem Kamm des Todes das Wasser
Es fließt mein grausames Blut schon näher unter dem Felsen
Es trägt die Rose in seinem Spiegel
Den Stern deines Auges
Der Fisch den du fängst ist die Vorrede der Mitternacht

Es fließt dein Kamm im Tod und im Leben
Er gibt uns Schatten im Lichtfluß der Berge
Er kämmt das Feuer
Er flammt wie der Zorn der Schwellen
Die morgen in leichtem Dreieck fliegen
Während die Züge versinken in Fleisch

Der Fluß ist unser Durst
Eine schwarze Sonne geht in den Knochen auf
Und verbrennt sie zu Tau
Der Tau fällt auf den Fluß

Ein Schatten zielt nach deiner linken Brust
Mein Blut fließt aus wie ein Stern
Du hältst ein Glas vom Licht durchbohrt
Von allen Seiten
In ihm schlägt mein Herz.

WOLFGANG HILDESHEIMER
WESTCOTTES GLANZ UND ENDE

RUDOLF WESTCOTTE war ein Begnadeter. Diese Tatsache hatte er früh erkannt; schon in jungen Jahren wußte er, daß ihm das Schicksal derer erspart bleiben würde, welche den dumpfen Drang zum Selbstausdruck für erhabene Berufung halten. Daher quittierte er die Großzügigkeit der Musen ohne jene Demut, die man den Titanen der Kunst – wohl meist zu Unrecht – nachrühmt; er fand vielmehr, daß ihm dies alles gebühre, und machte es sich zur Aufgabe, die Spitzenrepräsentanten der bildenden Künste einzeln, und auf ihrem eigenen Gebiet, zu besiegen. Nachdem er, im Alter von zweiundzwanzig Jahren, der Tafelmalerei seiner Zeit die letzten und entscheidenden Akzente aufgesetzt hatte, nahm er den Meißel zur Hand und korrigierte mit einigen wohlgezielten Schlägen den damaligen – wie ihm schien, unvollkommenen – Stand der Bildhauerei. Lässig wandte er sich dem Fresco zu, schuf Ewiges an den Wänden großer öffentlicher Gebäude, um sich lässig wieder abzuwenden. Die graphischen Künste hatte er während seiner schöpferischen Pausen abgetan.

So waren die Kollegen im Wettstreit besiegt, die hergebrachten Ausdrucksmittel erschöpft. Mißmutig beschloß Westcotte, die Kunst an den Nagel zu hängen, und schlug – er liebte Symbole – einen Nagel in die Wand seines Ateliers. Dies jedoch war einer jener Wendepunkte, deren es im Leben jedes wahren Künstlers zumindest einen gibt; das Hämmern weckte nämlich Bettina, die im Nebenraum geschlafen hatte. Verstört eilte sie herbei; mit der Symbolfreudigkeit ihres Gatten vertraut, erahnte sie sogleich die Bedeutung des Nagels.

Bettina war ehrgeizig und nicht gewillt, auf den polychromen Glanz zu verzichten, der sie in Modeblättern als berühmte Schönheit in kunstgeschichtlichen Werken dagegen als edelstes Modell ihres berühmten Gatten widerspiegelte: eine Verkoppelung zweier Funktionen, die ihren Lebensinhalt bildeten. So hatte sie denn auch bisher für eine lückenlose Entwicklungschronik ihrer Schönheitsgeschichte gesorgt, indem sie Rudolf dazu anhielt, ihre Züge und Formen, je nach dem Stadium, in welchem er sich gerade befand, mit Stift, Pinsel oder Meißel festzuhalten. Es versteht sich daher, daß sie gegen den Entschluß zukünftiger Untätigkeit aufs heftigste protestierte.

»Wenn dir, mein Freund,« so rief sie ihm zu, »die bewährten Mittel icht genügen, so nimm dies,« – hier drückte sie ihm eine Gartenchere in die Hand, – »geh' hinaus in den Garten, und schneide mein ildnis in die Buchsbaumhecke!«

Wortlos nahm Rudolf die Schere, ging hinaus und machte sich an in überlebensgroßes Bildnis seiner Frau in Buchsbaum. Bettinas Idee atte das schwelende Feuer neu entzündet. Geniale Menschen bedürfen oft nur eines Hinweises auf einen unvollkommen erprobten Beeich, um sie aus ihrer Lethargie zu erwecken.

Das Heckenbild ist eine Kunstform, welche seinem Schöpfer eine ewisse architektonische Vereinfachung auferlegt. Stilisierende Beschränkung auf das Wesentliche war indessen von je Rudolf Westottes Stärke und Programm gewesen: das Bildnis gelang. Ihm folgen Portraits einiger Freunde. Die theoretische Untermauerung übereß er seinen Biographen, welche die Entdeckung solch unverhofften Neulands mit Gusto aufgriffen.

Aber auch diese Periode währte nicht lange. Da Buchsbaumhecken chnell wachsen, erfordern sie eine dauernde Überarbeitung ihres Profils. Rudolf war nicht geneigt, Tag für Tag Korrekturen seiner estehenden Werke vorzunehmen. Er beschloß daher, die Galerie zuvachsen zu lassen, sehr zum Ärger Bettinas, deren Bildnis, im fortgeschrittenen Stadium der Vernachlässigung, einen Pudel hätte dartellen mögen. In ihrer Erregung versuchte sie, ihr Abbild zu retten, ber es gelang ihr lediglich, den Strauch bis zu seinem Skelett herunerzutrimmen. – Den letzten Stadien der Verwilderung entfloh das Paar durch eine längere Reise.

*

In Marseille angelangt, gedachten sie, sich nach Samoa einzuschifen. Aber es kam anders. Als sie eines Nachts die Cannebière entlangingen, stieß Rudolf auf einen neuen Wendepunkt: einen betrunkenen, albnackten Matrosen. Es gelang den Beiden im letzten Moment, seiem Wirkungskreis auszuweichen, aber während der Mann vorbeiorkelte, sahen sie im Licht der Straßenlampe seinen Oberkörper: eng ebildert, wie eine Wand im Louvre. – »Du solltest tätowieren lernen!« agte Bettina; »ich glaube, Rudolf, du könntest Großes leisten!«

Rudolfs innere Stimme wiederholte Bettinas Aufforderung. Eine Woche später hatte er das Handwerkliche im Hafen von Marseille

erlernt. Gegen ein großzügiges Lehrgeld stellte ihm sein Meister einige Matrosen zur Verfügung, die nicht so empfindlich waren, daß sie über eine gelegentliche Korrektur unwillig geworden wären. Bald gewann Rudolf Sicherheit über die Nadel, die er nun an Bettinas kostbaren Rücken setzen durfte.

Auch hier versagten die Musen nicht. Die Komposition auf Bettinas Rücken wurde ein Meisterwerk unbeschwerter Transparenz, in hellen, duftigen Tönen. Denn es gelang Westcotte, dessen Phantasie sich sogleich an dem neuen, geschmeidigen Material entzündet hatte, das Primitiv-Lineare, das der Kunst des Tätowierens von je angehaftet hatte, abzustreifen und farbige Flächen anzulegen, wobei er – Meister der großen Vision, der er war – den Rahmen sprengte und die Schulterblätter in die Komposition miteinbezog. Zwar kostete dieser Vorgang Bettina ein paar aufreibende Stunden, aber das Resultat war Schmerzensgeld genug: als die vollends Genesene sich, vermittels mehrerer Spiegel, von der Wirksamkeit des neuen Schmucks überzeugen konnte, war ihre Freude groß.

*

Es versteht sich, daß die Beiden ihre Schiffskarten verfallen ließen und an die Riviera fuhren. Hier wußte man um Westcottes Bedeutung; und bald nachdem die Damen am Strande Bettinas ansichtig geworden waren, konnte sich Rudolf neuen Rücken zuwenden.

Große Kunst enthält eine Art Überwahrheit, etwas Überzeugenderes, Größeres als unsere hausbackene Realität, die sich der Möglichkeit künstlerischer Darstellung schon durch ihre banale Alltäglichkeit entzieht. Diese Überwahrheit zeichnet die Rücken Westcottes aus, deren reifster wohl Mrs. Homer B. Shrankle jr. gehören dürfte: ein horizontal angelegtes Stilleben in tiefbraunen und mattroten Tönen, Ruhe atmend, meisterhaft in der Ausgeglichenheit seiner Valeurs. Man sagt übrigens, daß das Museum of Modern Art mit den Nachkommen der nicht mehr jungen Mrs. Shrankle über dieses Stück verhandle, wie übrigens auch über den Rücken der alten Marquise de Corvois-Dutour, deren Erben – einem maliziösen on-dit nach – nicht auf Rosen gebettet sein sollen. Freilich: wer wüßte nicht, wie das Gerücht gerade in solchen Dingen übertreibt!

Die erste Ausstellung der Rückenbilder Westcottes fand in Cannes
att. Sie diente wohltätigen Zwecken; und da Damen der haute volée
ir wohltätige Zwecke so gut wie alles zu tun bereit sind, stellten sie
ch dem Komitee mit sozialer Selbstlosigkeit zur Verfügung: drei
tunden am Tag saßen sie in der Galerie, mit hinten weitausgeschnit-
enen Roben, ihre Rücken dem vorbei-defilierenden Publikum zuge-
andt. Sie hatten es jedoch zur Bedingung gemacht, daß sie hinter Glas
ißen, um sich kritischen Untersuchungen der Textur und des Pig-
ents von seiten zu näherer Analyse aufgelegten Experten zu entziehen.

Westcotte wandelte durch die Reihen seiner Werke – unbefriedigt;
s schien ihm, als werde das Starr-Statische seiner Kompositionen dem
Material nicht gerecht. Man sollte, so dachte er, die technischen Mög-
chkeiten der lebenden Materie anpassen: das Bild müßte ständig in
Bewegung sein, in wechselnder, schillernder Harmonie; Formen und
lächen müßten sich gegeneinander verändern, ein dauerndes Wider-
piel der Lichter und Schatten, froh und übermütig. Den Gedanken,
eine Damen turnen zu lassen, verwarf er: es hätte die Grenzen des
Zumutbaren überschritten. Zudem wäre es der falsche Weg zu der
ewünschten idealen Einheit. – Nein, zu den lebenden Bildern, die
unmehr vor seinem geistigen Auge auftauchten, bedurfte es einer
euen Konzeption, die von vornherein sämtliche Möglichkeiten der
Bewegung in sich einschloß. Dieser Idee galt es nachzugehen.

Flüsternd verabschiedete er sich von Bettina, die unter den ausge-
tellten Damen war, und reiste ab, um in einer neuen Umgebung sich
einer neuen Aufgabe zu widmen.

*

Es ist Nachsaison. In der halbleeren Halle des großen Hotels herrscht
esonnte Schläfrigkeit. Hier und dort klirrt der Mokkalöffel leise
urch das Geräusch müder Nach-Tischgespräche. Da löst sich aus
iner Gästegruppe eine Dame in trägerlosem Sommerkleid und schrei-
et zum Klavier.

Die Dame heißt Hedwig Wiesendanck, ist Berufspianistin der mit-
elmäßigen Begabungsklasse, jedoch Besitzerin fester künstlerischer
Prinzipien, die es ihr an sich nicht gestatten, ihre Kunst dem zweifel-
haften Publikum schweizerischer Erholungsorte preiszugeben, so wohl
hr auch die dauernde Nötigung einiger seiner Mitglieder bisher

getan hat. Heute jedoch gibt sie dieser Nötigung nach, denn sie weiß einen gewaltigen Mann in der Halle, einen großen Zunichtemacher aller Grundsätze: Hernando Rosenbarth, der internationale Impresario, der schon so manche wackere Interpretin aus der Anonymität der lokalen Wohltätigkeitsveranstaltung ins Licht der Schlagzeilen gehoben hat.

Hedwig Wiesendanck öffnet das Klavier. Das Gespräch verstummt, der Mokkalöffel legt sich auf das Untertäßchen. Hedwig spielt zunächst einige Paraphrasen eigener Prägung, welche dem zaghaften Beweis dienen, daß auch der Interpret manches Schöpferische in sich trägt. Sie sind streng tonal, ja, geradezu klassisch, aber doch so phantasiebegabt, daß sich die Gäste gegenseitig bedeutungsvoll zunicken, was soviel heißt wie: sieh' an! Sie hat's in sich!

Dann spielt sie Chopin, wobei sie, traditionsgemäß, das Rubato mit innigem Kopfschütteln unterstreicht. Ein paar Gäste verlassen die Halle auf Zehenspitzen, gefolgt von mitleidigen oder ärgerlichen Blicken anderer: Banausen!

Unter gewöhnlichen Umständen wäre auch Rudolf gegangen; nicht weil er die Musik nicht liebt, sondern weil er sie nur gern hört, wenn es *ihm* behagt, und er sich seinen Interpreten gern aussucht. Aber heute bleibt er. Die Pianistin hat einen schönen Rücken; das Spiel der Muskeln und Schulterblätter fasziniert ihn. Als sie geendet hat, geht er auf sie zu; die Blicke derer, die ihn erkannt haben, begleiten ihn.

»Mademoiselle, – Sie haben einen schönen Rücken,« sagt er, denn er kann es sich leisten, Umschweife zu übergehen. Hedwig errötet tief. Das außergewöhnliche Kompliment kommt ihr unerwartet. Zudem weiß sie nicht, von wem es kommt, denn ausübende Musiker sind selten über anderes unterrichtet als über das Wirken anderer ausübender Musiker, ihrer potentiellen Rivalen. Indessen, bevor Hedwig Wiesendanck ihre Fassung wiedergewinnt, hat Westcotte ihr sein Angebot gemacht, und bevor sie ihm antworten kann, hat von der anderen Seite Hernando Rosenbarth ihr ebenfalls ein Angebot gemacht, – wobei er freilich die Bedingung stellt, daß sie Westcottes Vorschlag annehme.

Denn Rosenbarth weiß, was Westcotte darstellt, und kann seinen Wert in Zahlen ausdrücken. Und so sieht er bereits Hedwig Wiesendanck vor sich, den bunten Rücken einem begeisterten Publikum zugewandt.

*

Am Morgen nach Hedwig Wiesendancks erstem Konzert war sich die Kunstwelt darüber einig, daß Westcotte seinen Höhepunkt erreicht hatte. Eine solche Verkettung visionärer Wucht mit der souveränen Abgeklärtheit beinahe eines Alterswerkes konnte – wie es in den Rezensionen hieß – auch ein Westcotte selbst nicht mehr steigern. Die überlieferten Feststellungen über Bedeutung und Qualität der dargebotenen Etuden, Mazurken und Sonaten wurden auf ein verschwindendes Maß beschränkt, die Interpretation keiner Erwähnung gewürdigt.

Wenige Tage nach dem Konzert lud Hedwig Rudolf zum Tee. Sie saßen in ihrem kleinen geschmackvollen sitting-room, zwischen Blattpflanzen, Franz Marc-Reproduktionen und handgewebten Kissenbezügen.

»Der Tee ist köstlich,« sagte Rudolf.

»Darjeeling,« sagte Hedwig.

»Aber es ist noch etwas anderes dabei, was ihm dieses besondere Aroma gibt.«

»Das«, sagte Hedwig, »ist Gift.«

Rudolf lehnte sich genießerisch zurück und trank seine Tasse leer. Dann sagte er: »*Ich* habe meine Aufgabe erfüllt. – Ja, ich habe mich letzthin sogar öfters gefragt, ob das, was ich erfüllt habe, wirklich meine Aufgabe gewesen ist, oder ob ich nicht vielleicht zu weit gegangen bin, indem ich der sterblichen Hülle einiger Menschen einen materiellen Wert verliehen habe, der ihr nicht zukommt. – Aber Sie, Fräulein Wiesendanck: Sie hatten doch eine schöne Zukunft vor sich.«

»Ich *habe* sie noch vor mir,« sagte Hedwig mit dem Triumph einer nur unerwartet-prächtigen Blüte erwachten Mauerblume; »das Gift war nur in *ihrer* Tasse. Ich dagegen trete morgen meine erste Tournee um die Welt an: – als *einzige* Pianistin mit einem Westcotte auf dem Rücken!«

Rudolf lächelte. »Und wieviel hat er Ihnen dafür bezahlt, daß Sie mich aus der Welt schaffen?«

»Wer?«

»Rosenbarth.«

»Zehntausend.«

»Zu wenig,« sagte Rudolf, stellte die Tasse ab und verschied. Hedwig aber holte ihr Tagebuch aus blauem Leder hervor, um diese bei-

den letzten Worte eines großen Künstlers für die Ewigkeit festzuhalten. Das Tagebuch dürfte allerdings erst nach ihrem Tode geöffnet werden. Dann würde man ihr, um ihres Rückens willen, den Mord zu verzeihen haben, und neben Westcotte würde sie in die Ewigkeit eingehen. – »Zu wenig«, schrieb sie.

Allein, während sie schrieb, wurde sie sich der Tat und ihrer Motive voll bewußt. Angesichts dieser beiden Worte tauchte ihre ganze grausame Unerfülltheit vor ihrem Inneren auf; ihr Dasein, nicht einer Künstlerin, sondern einer Dienerin der Künste, noch nicht einmal groß genug für eine rühmliche Vergänglichkeit; auch die Hand eines Unsterblichen hatte nur ihre sterbliche Hülle veredeln können. »Zu wenig!«

Behutsam goß Hedwig Wiesendanck einige farblose Tropfen in ihre Teetasse. Dann legte sie das totenkopfgeschmückte Fläschchen vorsichtig in Rudolfs Rechte. Wenn man sie so fände, dachte sie, möge man vielleicht denken, Rudolf Westcotte habe mit ihr, Hedwig Wiesendanck, vereint in den Tod gehen wollen. Es war dies ihr letzter, verzweifelter Griff nach ihrem lang-entschwundenen Traum von Glanz und Erfüllung.

Indessen, dieser Verdacht regte sich bei niemandem, der Rudolfs Bedeutung auch nur erahnt, oder Hedwigs Klavierspiel gehört hatte.

AUS der entblätterten Krone
der Eiche
strich heut der Häher ab.
Schlug der Habicht
die Taube? Lang schon

ist sie verstummt.
Zugewachsen der Pfad,
den wir getreten.
Abgebrochen
sind alle Brücken.
Wo
ist noch Hoffnung,
wo ein Weizenkorn
für den Leib des Herrn?

Verborgen im Gras
Gefieder von hundert Hähern
glänzt schon metallen
unter der glatten Schale
der Eichel, der bitteren
Frucht. Tauben, junge,
gurren leis unterm grünen
Schatten des Laubes. Wind
stößt Wolken, flockig und
weiß, ins Blaue. Auf der Wiese
ein Kind
singt seinen Tag an.

*

Eine Landschaft mit weidenden Kühen.
Und Nebel. Und ein Zug
fährt irgendwohin. Rauch
stürzt ins Gras. Ein Arm, eine Hand, fast
ein Winken. Und das Hirtenmädchen
versinkt. Aus weißem Gewölk
die stillen Häupter
heben die Rinder und rudern
allein den schäumenden Strom hinunter...

*

Ein Fenster, hell wie Mondlicht,
geht überm Wald auf. Die ganze
Nacht lang wandert es auf und nieder.
Das ist meine Mutter, die wartete.
Am Morgen liegt frischgefallener Schnee
auf ihrem Scheitel und darin die Spur,
die ich trat...

Verliebte im Bahnhof

Verliebte schimmern taubenhell
im Sommer auf dem Bahnsteig.
Und sind ein Glockenspiel
von Stellwerk und Geleisen.

Nach dem Regen im Wald

Nach dem Regen dampft das Moos.
Dunkle Beeren glänzen.
Spinnen hängen schwank im Farnkraut.
Aber niemand kommt.

Antiquariat

Die Regale des Buchantiquariats
gähnen mit vollen Mündern.
Ein Bibliophile bricht
die schimmernden Goldkronen aus.

Bauten von Le Corbusier

Proletarisch die Wucht, jedoch
in sehr subtiler Balance, Pneuma
der MOBILES von Calder
in perspektivischer
Flucht.

LOTHAR JORDAN, ein Mann in mittleren Jahren, ging zur Hotel Royal, wo er wohnte. Es war hell und warm, hinter ihr dröhnten die Militärkapellen einer amerikanischen Parade, un das Aufheulen von Panzermotoren mischte sich in die schwerfällig Musik. Die Straße war fast leer. Es roch nach Benzindunst und A phalt, und überm Seitenflügel des zerstörten Schlosses, wo hinter le ren Fensterlöchern da und dort Goldspuren an den Mauern blitzte kreiste ein Falke; wenn er sich zur Seite neigte, sah man die rostbraun Unterseite seiner Flügel.

Es war viertel nach zwei. Um vier war die Feier im Krematorium und Jordan konnte sich Zeit lassen. Er bog in die Rosengasse ein, wo heute, der Parade wegen, sehr still war. Ein offener Wagen fuhr vo bei, und seine Tochter Else, die Filmschauspielerin, winkte herau ihre metallisch blonden Haare flatterten im Wind.

Dann kam er zum Schottentor, das früher zur Stadtmauer gehö hatte. Eine alte Brücke führte über einen braun vorbeischäumende Bach, und dahinter lag das Café Sela.

Hier war er anno 41 Kläre begegnet. Er hatte Urlaub gehabt, w aus dem Café gekommen, und vorne an der Ecke, wo der verschla fene Jakobsplatz begann, hatte er sie getroffen. Es war mild und la gewesen, und in der dunstigen Luft hatte es nach faulendem Laub g rochen. Angegilbte Blätter huschten über das Trottoir, und die Bäum waren grün, aber schon schlaff.

Kläre sagte, indem sie aufs Trottoir zeigte: »Schau, lauter lee Hülsen...«

»Ja«, sagte Jordan, »unsere Vergangenheit.«

Wie Vogelspuren hatten sich die Fältchen in ihrem Gesicht ve mehrt, nur das Haar war gleichgeblieben: Blond, mit grauen Fäde dazwischen. Sie sah ihn an und fragte:

»Du kommst aus Frankreich? Man sagt, du hättest dich freiwilli gemeldet. Norbert ist u. k. gestellt. Weißt du übrigens noch, w Norbert ist? Mein Mann.«

»Freiwillig ist nicht ganz das richtige Wort. Aber lassen wir es g sein, Kläre.«

Bist du meinetwegen weggegangen?«
Es ist mehreres zusammengekommen, weißt du.«
Du, ich bin krank. Bei mir dauert es nimmer lange«, sagte sie.
ordan nahm ihre Hand, und sie gingen unter den Bäumen weiter.
war ihm unbehaglich, weil jetzt eine sentimentale Stimmung zwi-
en ihnen aufkam, und drum zeigte er Kläre einen Raben, der vor
en auf dem Pflaster zwischen hüpfenden Spatzen stolzierte und in
fällen herumpickte. »Ein alter Knabe«, sagte er, »aber der überlebt
alle...« Und sie schauten dem Vogel zu, der unter den Spatzen
onders groß erschien; sein blauschwarzes Gefieder glänzte, und
Schnabel hatte er weißlichen Flaum. Manchmal zuckte er mit dem
nabel gegen einen Spatzen und scheuchte ihn beiseite.
Er gefällt dir«, sagte Kläre.
Ach, der ist nur in die Stadt geflogen, weil es ihm auf seine alten
ge im Wald zu mühselig ist. Hier kriegt er sein bißchen Fressen
quemer zusammen. Übrigens: brauchst du französisches Parfüm?
habe zufällig davon bei mir.« Und Jordan nahm ein violettes
schchen aus der Tasche.
Kläre blieb stehen und drehte es in den Fingern. Sie las das silberne
kett und sagte: »‚Passionément'... Das klingt ja fast kitschig. Du,
das dein neuer Stil?«
»Es hat dieselbe Farbe wie der Rabe«, sagte Jordan und lächelte.
»Der Totenvogel?« fragte Kläre. »Ein passendes Geschenk. Damit
rde ich mich noch einmal aufmöbeln.« Und sie steckte es in ihre
ndtasche und ging weg. –
Das war vor zehn Jahren gewesen. Kläre war einundfünfzig Jahre alt
worden. Vorwürfe brauchte er sich keine zu machen, denn er hatte
h ihr gegenüber immer sehr korrekt verhalten: er hatte ihr das Unsin-
ge ihrer Empfindungen klargemacht, aber heute spürte er ein schales
fühl. Es gehörte nicht viel dazu, eine Frau abzuwehren, und wenn man
e eigenen Empfindungen erstickte, so tat man es meistens nur aus
igheit. Aber er hatte in der Liebe schon einmal ein hohes Lehrgeld
hlen müssen, und wenn sich die eigene Frau vergiftet hatte, konnte
emand verlangen, daß man freudig überrascht war, wenn man von
uem zu dem altbekannten zerstörerischen Kampf aufgefordert wurde.
an hatte sich deshalb zurückgehalten, obwohl man heute zu sich selber
gen mußte, es sei falsch gewesen. Hatte er ihren Tod verschuldet?

Wer weiß, vielleicht hat es sie ausgezehrt, daß ich kalt geblieben bin, dachte er, als er dann zum Hotel Royal zurückging. Er fühlte sich unsicher und dachte in seinem Zimmer, während er die Kleider wechselte und die Teppiche auf den gelbglänzenden Dielen anschaute, über die Fehler nach, die er gemacht hatte. Freilich, es war alles falsch gewesen, und sie hatte das richtige Gefühl gehabt. Aber sein Fehler saß tiefer, weil er in seiner Natur begründet und es ihm schon immer versagt geblieben war, sich hinzugeben. Der Schock, der ihm durch den Tod seiner Frau zugefügt wurde, hatte ihm Furcht eingejagt.

Aber nun war es Zeit, um zum Krematorium zu fahren. Er bestellte sich durchs Telefon ein Taxi und verließ das Hotel.

Auf dem Weg zum Friedhof waren die Straßen von Wagen und Menschen überflutet, und sein Auto mußte einen Umweg fahren. Er saß hinter dem Chauffeur, dessen breiter Rücken schwer war wie ein Klumpen feuchter Erde, während die Scheibe vor ihm einen weiten Blick auf eine helle Straße freigab, wo hohe Neubauten mit gläsernen Wänden aufstiegen. In der Mitte der Scheibe steckte eine Photographie der Filmschauspielerin Else Jordan, die eine Art Faschingskostüm mit kurzem, silberglänzendem Zylinderhut trug; sie lächelte verschleiert, stützte sich auf einen Stock und zeigte ihre nackten Beine. Vor der Scheibe flog eine Taube vorbei und ihre Flügel streiften fast das Glas. Der Chauffeur fluchte. Dann glitt die Mauer des Zentralfriedhofs vorüber und man hielt vor dem Eingang, wo zwei Türme aus Backstein emporragten, von denen einer nur noch ein ruinöser Mauerstumpf war.

»Wissen Sie, wen Sie gefahren haben?« fragte Jordan den Chauffeur. »Den Vater dieser Dame.« Und er deutete auf die Photographie der Filmdiva.

Der Chauffeur überhörte es, Jordan bezahlte ihn und ging in den Friedhof hinein, wo da und dort Kinder zwischen den Grabsteinen herumliefen. Einige Autos fuhren vorbei, und es kam Jordan vor, als habe er in einem von ihnen Norberts schmales und bleiches Gesicht gesehen. Dabei erinnerte er sich daran, daß Kläre nicht begraben, sondern verbrannt wurde, und dachte an einen Ausspruch von ihr, als man über den Nachlaß eines toten Dichters sprach; sie sagte damals: »Bevor man stirbt, soll man alles verbrennen und nichts zurücklassen.«

Vor der Kapelle standen viele Wagen, und aus den Baumkronen wehte Kühle her. Die Steinstufen der Kapelle strömten Hitze aus.

d als Jordan hineinging, war die Trauergesellschaft schon versam-
elt. Der Sarg ragte in der Mitte auf, er war mit Blumen zugedeckt,
d auf den Stühlen in der ersten Reihe saß Norbert zwischen seiner
chter und einem jüngeren Mann. »Der Sohn ist in Rußland gefal-
«, hörte Jordan neben sich eine Stimme sagen und er wich etwas zur
ite, weil er nicht wollte, daß man ihn erkannte.

Während der Pfarrer redete, dachte er an Kläre und fragte sich, ob
nun drüben alles, was sie hier außerhalb ihres geregelten Daseins
rchlebt hatte, vielleicht sogar zu ihren Gunsten angerechnet wurde.
nn es war möglich, daß drüben andere Maßstäbe als hier galten
d alle regelwidrigen Erlebnisse nach einem anderen System bewer-
wurden. Was sie bewegt hatte, war nie offenbar geworden, und er
bst hatte auch nur das Äußere gesehen, ihr erstarrendes Lächeln, wie
sich auf dem Boden festsah, oder daß sie ihm nach längerer Zeit, da
sie nicht gesehen hatte, plötzlich grau im Gesicht vorgekommen
r, später dann schmal, eingefallen und mit jener spitzen Schärfe um
Nasenflügel, die bei alternden Frauen, die blonde Haare haben, oft
Gesichtszüge verändern. Aber all dies verriet nichts von ihr. Man
te wissen müssen, was sie gedacht hatte, aber das war nun nicht
hr zu ergründen. Übrigens war es klug von ihr, daß sie sich ver-
nnen ließ, weil sie dann im Unsichtbaren blieb, dünn wie Luft und
ß wie das Feuer, von dem nur ein Schein die Erinnerung belebte.

a, er wußte nichts von ihr. Am Ende eines langen Trottoirs, das den
tz hinterm Café Sela einsäumte, sah er sie stehen, und das Trottoir
r ein schmales Band von seinen Füßen bis zu ihr. Als schlankes Fi-
chen stand sie vorne in ihrem grünen Kostüm und hatte zerzaustes
ar. Sie schaute noch einmal zurück, ging dann über die Straße und
lor sich im Gewühl...

Nun senkte sich der Sarg zwischen den Oleanderbüschen, die rings-
aufgestellt waren, in die Tiefe, und die Trauergäste verließen
gsam die Kapelle. Jordan hatte immer noch eine Redewendung des
rrers im Ohr, und während er wartete, um die andern hinauszu-
en, hörte er: »Dem Herrn hat es gefallen, ein Leben zu beenden,
sich im Muttertum erfüllt hat«; er fragte sich, ob Kläre mit ihrem
en zufrieden gewesen sei. Dann riß er eines der kühlen und glatten
eanderblätter ab und steckte es in seine Tasche.

Als er ins Freie trat, war der Platz leer, und er ging die lange und

breite Straße hinunter. An ihrem Ende ragten die beiden Türme, von denen der eine zerstört war, neben dem Tor auf. Ein Taubenschwarm löste sich vom gezackten Mauerstumpf und verschwand im Nachmittagshimmel, der einen lilafarbenen Hauch angenommen hatte und durchsichtig geworden war. Als Jordan sich umwandte, stieg aus dem Krematorium, das wie ein altertümlicher Festungsbau aufragte, eine bräunlich gelbe Rauchwolke empor.

Er ging durchs Tor und stand Norbert gegenüber, der sich in der Eingangshalle eine Zigarette anzündete. Norbert war etwas größer als er und in seinem bleichen Gesicht, das vom Schmerz verfeinert war, leuchteten rote Äderchen, als seien sie ins Fleisch hineingeritzt. Seine großen blauen Augen waren ungetrübt, nur das kurze und dünne Haar über der hohen Stirn schien weißer geworden zu sein. Der schwarze Anzug machte ihn noch blässer. Er lud Jordan ein, mitzufahren, und sagte, seine Tochter und sein Schwiegersohn wohnten auch im Hotel Royal.

Jordan wurde dem Schwiegersohn, einem Museumsdirektor in einer mittleren Stadt, vorgestellt. Die Tochter, jetzt etwa dreißigjährig, sagte, als ihr Jordan die Hand gab: »Ich erinnere mich noch an Sie, aber ganz vage. Allerdings, die Mutter hat von Ihnen nie etwas erzählt. Sie wissen doch, daß mein Bruder in Rußland gefallen ist?«

Jordan sagte, er habe erst kürzlich davon gehört, aber wer's ihm erzählt habe, wisse er nicht mehr. Die junge Frau hatte grobe Gesichtszüge, weil sie schwanger war. »Wollen wir nicht einsteigen?« fragte Norbert, als die Unterhaltung für einen Augenblick stockte.

Im Fahren – er saß neben Norbert im hinteren Teil des Wagens – redete man kaum etwas, und Jordan huschten Erinnerungen an Kläri durch die Sinne. Er hörte ihre Stimme ganz nahe, als dringe sie aus der Ohrmuschel eines Telephonhörers, denn vor Zeiten hatte er öfters mit ihr telephoniert. Und nun führten sie wiederum ihr erstes Telephongespräch, und sie sagte: »Ich arbeite doch für Norbert: für seine Mikrobenuntersuchungen aus den Abwässern, da lese ich ihm die schwierigen Korrekturen. Lange Seiten mit Tabellen, wo man jede Zahl genau nachprüfen muß, und das geht jetzt sehr rasch bei mir. Schrecklich sind nur die öden Zwischenzeiten, wo nichts los ist. Da ist's als gehe man durch eine Wüste... Ja, Sie haben recht, Lothar: im Augenblick lasse ich es mir in einer Oase wohl sein und lebe auf. Allerdings wie das bei Ihnen ist, weiß ich natürlich nicht, denn manche halten

olch eine Sympathie – oder wie Sie es nennen wollen – für eine Gei-
el Gottes. Was sagen Sie? So ähnlich komme Ihnen das auch vor?
Na, sehen Sie... Nein, ich werde nicht von meinem Gewissen gepei-
igt, obwohl ich es bei Ihnen schon verstehen kann: die Sache mit
nrer Frau geht Ihnen immer noch nach, wie? Ja, so ganz tumb bin ich
uch nicht. Und Sie denken: wir beide haben noch ein ganzes Leben
Zeit... Habe ich Sie noch nicht deutlich genug merken lassen, wie es
nit mir steht? Auf Wiedersehen, Lothar. Und ein bißchen Feigheit
pielt auch bei Ihnen eine Rolle.«

»Das stimmt: die Feigheit ist eine starke Macht. Freilich, es gibt
eute, die alle Hindernisse vor sich in die Luft sprengen und brutal
nren Weg gehen.«

»Man kann auch um die Hindernisse herumgehen.« –

Nun sagte der Mann hinterm Steuer: »Hier darf ich nicht fahren, es
t eine Einbahnstraße«, und lenkte den Wagen in eine andere Richtung.

So kam man auf Umwegen zum Hotel. Jordan führte Norbert in
in Zimmer hinauf, und als man in der Leseecke am Fenster saß,
agte er:

»Wenn ich mich recht erinnere, so hast du damals gerade eine um-
ngreiche Arbeit über einen bestimmten Bazillus geschrieben, der
ur in unseren Abwässern gefunden wurde?«

»Ach ja... Das ist lange her. Weißt du, Lothar: in den Abwässern
ab' ich den Bazillus schon gefunden und ihn auch genau klassifizieren
önnen. Nur im Leben nicht... Ich meine jetzt, daß ich oft darüber
achgedacht habe, was Kläre so gequält hat. Aber dahintergekommen
in ich nicht. Wahrscheinlich rührt es daher, daß ich mit ihr glücklich
ar. Ich bin eine einfache Natur.«

Jordan legte die Fingerspitzen aufeinander und schaute an Norbert
orbei auf den hellen Vorhang, über den Schwalbenschatten hinhusch-
n: sichelflüglige Mauersegler, deren Schreie die Abendluft durch-
ießen, flatterten gegen das Dachgebälk, wo sie überm Fenster nisten.
n. Er sagte: »Genau läßt es sich nicht erklären. Und aus eigener Er-
hrung kann ich dir auch keine Antwort geben. Die Sympathie –
der die Liebe – die die Menschen zusammentreibt, kann man ja auch
r eine Geißel Gottes halten. Jedenfalls gibt's Menschen, die werden
equält, wenn sie lieben, und wenn sie nicht lieben, ist es ihnen auch
cht wohl. Die Unruhe...«

Er schwieg, und Norbert erzählte von seinem gefallenen Sohn. Nac
dem Abitur hatte er eine Stelle als Mechanikerlehrling angenommen
denn er wollte nicht studieren. »Das hat doch heutzutage keinen Sin
mehr«, pflegte er zu sagen. Auf seiner Stirn, dicht über der Nasenwu
zel, hatte immer etwas Düsteres, Finsteres genistet wie bei jungen A
beitern oder Arbeiterinnen. War es wirklich nur eine dumpfe, pube
täthafte Unzufriedenheit gewesen? Wahrscheinlich nicht. Er verkehr
nur mit seinen Freunden aus der Werkstatt und drückte sich beiseit
wenn Besuch ins Haus kam. »Die kenne ich. Die sind nur so wie d
und Mutter«, sagte er, ging auf die Straße, holte sein Motorrad aus d
Garage und fuhr in die Vorstädte hinaus.

»Er hatte eben genug von den Bürgern«, sagte Jordan. »Das impo
niert mir. Im Grunde bin ich genau so. Mir gefällt auch nichts, was zu
Beispiel meine Kollegen im Ministerium freut. Nirgends fühle ich mic
zugehörig. Und so war Kläre auch. Sie hat etwas anderes gesucht

»Ja, aber was ist dieses Andere?«

Jordan zuckte mit den Schultern und krampfte seine Finger inei
ander: »Für mich ist der Mensch immer noch das anziehendste Abe
teuer. Jede neue Begegnung lockt mich. Festsitzen mag ich nich
Meine Tochter Else...«

»Sie ist hier, hab' ich gehört?«

»Ja, aber nicht mehr lange. Sie könnte einen Amerikaner haben, ein
Journalisten. Sie mag ihn auch. Aber sie muß wieder weg. Als Achtzeh
jährige hat sie wie dein Sohn ein Motorrad gehabt. Und damals hat s
oft gesagt: am wohlsten fühle ich mich, wenn mir mein Karren mitt
auf der Landstraße verreckt und ich dahocken und warten muß, b
mich einer abschleppt. Was jetzt kommt, das ist interessant. Und dab
mußt du so richtig dreckig und bis auf die Haut durchnäßt sein, Vate

Norbert nickte: »Als er am Wolchow in den schlimmsten Kämpf
als gewöhnlicher Soldat dabei war, hat er mir geschrieben: ‚Jetzt b
ich endlich dort, wo ich hingehöre. Das ist das Richtige für mich.'
deutete auch einmal flüchtig an, daß er ein russisches Mädchen ke
nengelernt habe. Kurz darauf ist er gefallen.«

»Mit diesem Mädchen hättest du sprechen sollen. Sie hätte dir sag
können, wie er wirklich war. Und von ihr hättest du auch über Klä
was erfahren, indirekt natürlich, denn was für ihn gegolten hat, das h
auch auf sie zugetroffen. Ich weiß nicht recht, was ich sagen soll, denn i

pe auch im Dunkeln. Oder glaubst du, ich wisse mehr von ihr etwa wie das Russenmädchen mehr als du von deinem Sohn gewußt hat?«
Ich habe gehofft, du würdest mir heut eine Antwort geben.«
Ach so, ich soll den Bazillus klassifizieren und genau beschreiben? verlangst viel, Norbert. Glaubst du, ich müsse etwas sagen können, il ich den Bazillus auch im Blut habe? Aber ein Kranker weiß doch etwas von seiner Krankheit.«
Sie schwiegen eine Weile, und Jordan nahm das Oleanderblatt, das im Krematorium mitgenommen hatte, aus seiner Rocktasche. Es r noch frisch, aber etwas zerknittert. Er legte es in seine linke Hand d betrachtete es, während vor dem Fenster die Schreie der Mauer-ler immer lauter wurden. Flüchtig sah er auf und sagte: »Heute t's noch ein Gewitter. Immer wenn sie so wild sind, gibt es ein Ge-ter.« Und zögernd versuchte er, Norbert klarzumachen, was es ge-sen sei, das Kläre zerstört habe. Dabei schaute er in seine Hand und rachtete das Oleanderblatt. »Ein Sinnbild hat sie beunruhigt, das rtvoller ist als jeder wirkliche Besitz: du hast eine Lebendige und nst dich nach einer Verewigten, einem Marmorbild, das aus einem leierigen Nebel aufragt. Es steht in einem verwilderten Garten, der n in dir selber ausdehnt, und du siehst es manchmal, aber immer eder verschwimmt es dir. Es bewegt sich nämlich und verändert sich ch, ist aber trotzdem immer dasselbe. Ihm gehst du nach. Ein pein-n beunruhigender Zustand, du kannst es mir glauben. Natürlich re es angenehm, wenn man ihm nicht ausgeliefert wäre.«
Nun war das Licht, das den Vorhang erhellt hatte, erloschen, und die uersegler schrieen in der Ferne. Jordan trat ans Fenster. Er sah auf den ottenplatz hinunter, dessen Pflaster wie schwarz gewordenes Silber immerte. Der Brunnen in der Mitte zeigte seine beiden dünnen, ge-genen Wasserstrahlen, und das Innenministerium auf der anderen te streckte sich schwarz aus. Aus der Schottenkirche drang Orgelspiel über, und am Himmel näherte sich ein violetter, goldumränderter lkenfisch, zu dem gelbliche Staubwirbel aus der Stadt aufzüngelten.
Siehst du, ich habe gewußt, daß ein Gewitter kommt«, sagte Jordan; betrachtete wiederum das Oleanderblatt. Dann meinte er:» Unser spräch ist unklar geworden. Solch vage Vermutungen stimmen nie au, und besonders tiefsinnig sind sie auch nicht vonmir gemeint.«
Er lächelte und ließ das Oleanderblatt aus dem Fenster fallen.

ÄUGT der Morgen
Mit dem flügelnden Löwen
Über die Tauben,
Die die Stadt leerpicken

Von Nacht; zieht eine Gondel
Schwarze Stille
Durch das erwachende Blau
Deines Blicks.

»Mach dir die Welt zu eigen«:
Singt eine Frau;
Lautlos auf Maulbeerzweigen
Verdunstet Tau.

In der Glocken
Grufttiefem Schweigen
Lockt, meerwärts zeigend,
Ein Duft:

Nelken, Muscheln und Fische –
Eine Opferkelle voll Welt,
Auf blanken Händlertischen,
Rings von Sonne umstellt.

TAGELIED

ICH habe an einem einzigen Tag
deine ganze Süßigkeit gekeltert.

Ich habe am Morgen in deinem Kniegelenk
und mittags in deiner Schulterhöhle geschlafen.

Ich hab dir die Kirschen vom Ohr gepflückt
und die Traube aus deinem Haar

zwischen den Zähnen zerquetscht.

Ich hab aus der Milch deines Atems

und den Brombeeren deiner Augen
einen duftenden Fladen gebacken

den wir am Abend verspeisten.
Doch jetzt, da der Morgen kommt,

hänge ich nur Worte um deinen Hals
oder hol dir den Mond aus den Zweigen,

zerreibe ihn mit dem Daumenballen
und bestreu dich mit seinem Duft.

VERNARRT IN SEINE KLEINEN DINGE...

VERNARRT in seine kleinen Dinge:
den feinen Regen, den Benzingeruch
und die Libellenflügel schlinge
ich dieses Abends blaues Seidentuch

mir fester um den Hals, erwärme
die Hände mir in seinem vollen Moos
und laß die schwarzen Vogelschwärme
der Trauer in den Himmel los,

der zwischen Telegraphendrähten
und kleinen dunklen Häusern hängt:
Teppich voll Falten in der späten
Strahlung aus West, die sich im Auge fängt,

in der Antenne meiner Haare.
Ich hör den Wind, der mit der Sonne spricht
jetzt ohne Störgeräusch: das klare
Gewisper dringt an mein Gesicht

bis ich im Märchen bin, bis Fatme
sich in die Räume mischt, in die ich atme.

SO FUHREN sie den dritten Tag. Simplex hatte eine Decke über sich gezogen, versuchte zu schlafen, träumte und döste aber nur dahin. Gedanken hatte er keine mehr; auch die Gefühle en davongeflattert wie ein Krähenschwarm, den ein Steinwurf treut hatte. Der Hunger umstrickte ihn; gleichgültige Leere war , was er spürte.

n Osten hatte er Frauen und Kinder erlebt, die tagelang neben n erbärmlichen Gepäckstücken hockten und lauerten, die keine eibe Brotes mehr verlockte, vielleicht auch kein Laib mehr. Es einen Gleichmut, der jegliches Maß überschreitet und so stumm vie Erde, so stumpf ist wie ziellose Ferne, die ihre Wanderer weder cklich noch unglücklich macht. So war ihm.

ein Gegenüber hatte ihn längst ermüdet. Einen halben Tag lang e sich Simplex gefragt, wie der Regenmantel wohl atme; denn Mittage, da alles noch heller im Coupé gewesen und Gesichter wie talten der Mitreisenden erkennbar blieben, saß der steif und ohne e Bewegung in seiner Ecke. Die langen, zierlich gemusterten Halb-uhe standen noch immer, wie er sie am Vormittage erblickt hatte; die geschlossenen Fußknöchel, die stangendürren Beinchen, die unter samtenen Knickerbocker sichtbar waren, die spitzen Knie, die sich n entgegenstreckten wie verwittertes Gehörn eines Ziegenbockes.

Auch der Brustkorb, der unter den obersten Knöpfen der Ölhaut cken mußte, hatte sich nie gesenkt oder gehoben wie es natürlich vesen wäre. Der aufgeschlagene Mantelkragen verschluckte gleich-n das Haupt des Fremden, für dessen Wahrscheinlichkeit allein der itkrempige, dunkle Bernhardinerhut sprach, der den Fremden vachte wie ein höhnischer Schatten und aller Bemühungen spot-, auch nur die geringste Handhabe zur Deutung seines verstockten esens zu bieten.

Nur einmal, das war am späten Nachmittag während des mehr-ndigen Halts auf freier Strecke, da der verdrießliche Vierschröter n Schaffner den Reisenden die Karten abverlangte, verspürte Sim-x so etwas wie einen Triumph seiner Neugierde, als die Reihe an en kam und der Vierschröter schon zum dritten Male den Frem-

den anherrschte und dann mürrisch in den Regenmantel hineinfuhr
aber da geschah es, daß der Gegenzug wie ein Ungewitter in die Re
senden hineinfuhr und des Kreischens und Geschreies kein End
wurde, da der jähe Stoß durch die Wagen wie ein Blitz sprang un
lähmendes Entsetzen in ihnen allen sich breit machte, als der Zusam
menprall des Gegenzuges mit dem letzten Wagen des eigenen Gele
tes sie alle packte und durcheinanderschüttelte wie klirrendes Ge
schirr in einem zu Boden gestürzten Tragkorbe.

Es hatte Stunden gedauert, bis die schreienden Verletzten und To
ten geborgen waren und die Aufregung, die noch immer in den me
sten von ihnen nachzitterte, sich gelegt hatte.

Als Simplex von der Unglücksstätte zurückgekehrt war, auf der
ohne sonderliche Überwindung bestrebt blieb, fern von nutzlose
Fragen und Gegrübel über sinnlose Antworten, inmitten der schreien
den und prustenden Knäule zu helfen und zu entwirren und sie läng
eine Strecke weiter gezogen wurden – nachdem es sich herausgeste
hatte, daß lediglich die letzten beiden Wagen aus dem Geleise g
sprungen und durch den Aufprall mehr oder minder zertrümme
worden waren – saß der Fremde noch immer unbewegt und, wie
Simplexen schien, eisig und unberührt, ohne jegliches Zeichen von L
ben und Anteilnahme, um keinen Deut verändert, in seiner Ecke, wi
wohl Simplex sich entsann, daß die Gepäckstücke auf ihn herabfu
ren wie ein Sturz schwerer Geröllmassen.

Nun mußte es Nacht sein, die Unglücksstätte schon hundert Kili
meter im Süden zurückliegen.

Das Entsetzen war längst überwuchert von den befreienden Glück
gefühlen der Nichtbetroffenen oder der Gleichgültigkeit der Vielfac
geprüften, die sich längst aus den wechselnden Zuständen vergang
ner Schreckensjahre daran gewöhnten, ihre Naturen beizeiten wiec
in den gnädigen Faltenwurf des Stumpfseins treten zu lassen und dä
innen zu verdämmern, bis alltägliche Lebensgefühle sie daraus wiec
in das gewöhnliche, minderbewegte Licht des Tages erlösten.

Simplex zog die Decke auf die Knie herab und barg die erstarrt
Hände darunter in den Hosentaschen. Die Anderen sogen an ihre
Rauchzeug. Wenn der Dicke neben der ausgemergelten Eva, die si
längst beruhigt hatte, an seiner Zigarre zog, sah Simplex sie aus wirr
Strähnen noch immer vor sich hinstarren.

er Glattrasierte zu seiner Linken räkelte sich zum dritten Male.
ssen Sie«, sagte er und wandte sich diesmal an Simplex, da er
kte, daß dieser sich seiner Umhüllung begeben hatte und er nicht
mals Gefahr laufen wollte, an der Interessenlosigkeit der hocken-
Reisegefährten in die eigene Stille zurückzufallen: »Wissen Sie,
ich vor vielen Jahren Zeuge und Einzigüberlebender eines riesi-
Eisenbahnunglücks in Casa del Ombra in Brasilien wurde? –«
Vie soll ich das wissen, dachte Simplex, entgegnete aber nichts, son-
kauerte vor der unerwünschten Aufdringlichkeit seines Nach-
tiefer in sich hinein. Der aber fuhr lauter fort und blickte, ob-
l es nun gänzlich dunkel war, um sich, wie er es wohl gewohnt
wenn er zu Unbekannten sprach und diesen etwa sagen wollte:
aut her und begreift, was ich euch zu sagen habe!« oder »Merkt
jetzt kommt etwas!«: »– In diesem Lande sind Fahrten auch zu
denszeiten durchaus üblich, die tagelang dauern. Zwei Stationen
inem Tage vielleicht, nicht etwa im Schneckentempo. Beileibe
t. Hundert Stundenkilometer macht jeder Bummelzug dort. Wie
gt, Casa del Ombra – ein Kaff von zweihundert Seelen, Hunde
gerechnet. Kein Verbandszeug im ganzen Ort, geschweige denn
Krankenhaus oder eine Leichenhalle. Vier Kneipen, in denen es
ts gibt als einen grünlichen, öligen Tee oder Kaffee, der wochen-
noch die Zunge ätzt, Hammelbrühe mit vielen Fliegen – wenn es
geht. Ein Arzt läßt sich dort vier Male im Monat blicken, dann
die schweren Fälle längst beerdigt, die leichten aber von selbst
ert. Die Eingeborenen schleichen ohnehin lieber zu alten Weibern,
prüche murmeln und Karten legen. – Dort geschah die Sache jeden-
Es war an einem Freitag. Hören Sie« – und diesmal wandte er sich,
ürbare Bewegung geraten, an den Dicken, der ihm gegenüber in
chräge thronte und wie der Lichtkreis der Zigarre deutlich erkennen
die Ellenbogen auf die Knie stützte und ihm mit nach oben ver-
benen Backen, darunter die wülstigen Finger lasteten, zuhörte.
»Wissen Sie, wir waren zu vieren in unserem Plüschwagen. Ein
é, ein Kaufmann, ein Nußknacker und ich. Sie können nicht ah-
was der Nußknacker für ein Mann war. Ich nannte ihn insgeheim
ines Gesichtes wegen, das wahrhaftig so aussah wie das eines Nuß-
kers – gelbe Zähne und ein Kinn, darüber einen Hut wie sie dort-
nde die Cowboys tragen. Die anderen waren gewöhnliche Leute

– ich meine wie unsereins so; weniger europäisch – eben Leute. Ei
Curé und ein junger Kaufmann. Der Nußknacker beteiligte sich a
keinem unserer Gespräche, obwohl wir den dritten Tag miteinand
fuhren. Er schaute unentwegt auf einen Achatring an einem sein
ausgedörrten, langen Finger. Ich sehe ihn noch heute vor mir. Zw
Tage und zwei Nächte lang. Es war der dritte Tag. Ich bitte Sie – d
fällt auch dortzulande auf.

Aber am Vorabend des Unglückstages erhob er sich plötzlich un
zog aus der Weste eine altmodische Uhr mit vergilbtem Ziffernbla
und grinste uns liebenswürdig aus verschrobenen Kinnbacken an:
Meine Herren, so sagte er, meine Herren, steigen Sie auf der nächste
Station aus. Das sind zehn Minuten noch; zehn Minuten. –«

Dann setzte er sich wie vordem, wandte die ganze Aufmerksamke
seiner Uhr zu, die er in der Hand behielt, im übrigen aber nichts me
von uns zu bemerken schien. Sie werden mich begreifen, wenn i
Ihnen sage, daß wir verdutzt waren und nicht wußten, was wir v
alledem zu denken hatten. Der Curé wandte sich als erster von uns m
höflichen und gefaßten Worten an ihn und fragte etwa: ‚Mein He
verzeihen Sie meiner Aufdringlichkeit – aber wollen Sie uns wohl de
ten, was Sie mit Ihren Worten meinen, worauf hinaus ihre Worte, d
an uns zu richten Sie die Freundlichkeit hatten, abzielen wollen?‘

Doch nichts dergleichen fruchtete, so sehr wir einander mit Frag
und Wendungen zu Hilfe eilten. Erst nach Ablauf von etwa weiter
fünf Minuten, als wir anderen uns nach zunächst unsicheren Gefühl
schon lächelnde Blicke zuwarfen und bereit waren, das Nußknacke
gesicht abermals zu übergehen – hob dieser nochmals mit näselnde
Gepfiff zwischen Zähnen und Kinnbacken an: ‚Meine Herren, d
nächste Station ist in vier Minuten erreicht. Für Wochen die letzte f
Sie oder Sie erreichen eine allerletzte, für die Sie weder Fahrkarte no
Gepäck brauchen. Vier Minuten – aber wie Sie wollen, meine Herre
Bedauerlich für Ihre Missionskranken, Herr Curé. Junger Mann, i
weiß, die Geschäfte sind dringend – unter Umständen warten S
Jahre, bis Sie wieder einen derartigen Posten abstoßen können. Gew
Aber Sie müssen das wissen. Und Sie –‘ damit wandte der Nußkna
ker sich mir zu, ‚o Sie –‘ sagte er, – das muß Sie lächerlich berühren,
lächerlich wie es damals mich selbst berührte! ‚Sie,‘ sagte er, ‚Sie si
ein Feigling.‘

Nun wurde kein Wort mehr gesprochen. Das Nußknackergesicht
ng wiederum mit den Augen, vielmehr mit seinem Kinn und dem
ben Gebiß an dem vergilbten Ziffernblatt, als hätte es uns nie einer
sprache gewürdigt, machte aber keineswegs Miene, den eigenen
t zu befolgen.
Der Curé lächelte, der junge Kaufmann spielte nervös mit den Fin-
rn, die leicht zitterten wie ich wohl bemerkte, während meine
icke abwechselnd über den einen zum anderen hinfuhren.
In der darauffolgenden Nacht geschah es dann.
Wie es gekommen war, habe ich nie erfahren, obwohl ich mich an-
legentlich dafür interessierte – aus begreiflichen Gründen.
Es gab keine Überlebenden in Casa del Ombra. Viele lebten noch
nige Tage und Nächte und schrien wie hilflose Tiere in den vier
heipen des Fleckens,– bis es stiller wurde und die Eingeborenen sich
rückwagten.
Ich machte der Kommission meine Angaben und sagte vor acht-
nn großen Zeitungen aus und beschrieb, was ich wußte.
Dadurch lernte ich in Rio die Braut des Kaufmanns kennen, der
uyeres hieß und ein Holländer war. Sie war übrigens ein ungewöhn-
h üppiges Mädchen und ein damals nicht unbekannter Star in einem
r dortigen exquisiten Kabaretts. Sie heiratete später einen siamesi-
nen Diplomaten. Sie war sehr gefaßt dazumalen.
Bruyeres hatte keinen Kopf mehr und keine Hände als ich ihn wie-
rsah. Ich erkannte ihn an seiner Brieftasche, aus der er uns Bilder
ner Heimat und seiner Eltern gezeigt hatte.
Der Curé war unschwer zu erkennen; er hatte eine kleine Wunde
Nähe der Halswirbel und gehörte mit zu den letzten der Sterben-
n.
Ich war leider zu spät bei ihm, um noch etwas zu erfahren. Er soll
i völligem Bewußtsein gestorben sein, sich aber bis zuletzt gewei-
rt haben, auch nur das Geringste auszusagen.
Wie sie sehen, eine mysteriöse Sache, die hundertundsiebzehn Men-
nen das Leben kostete – das waren damals noch sehr viele, meine
erren. –«
Simplex hatte dem Geschwätzigen ohne sonderlichen Reiz zuge-
rt und es war die Zigarre, die den Vielgereisten, nicht ohne einen
nflug von Hohn in der Stimme fragte: »Und Sie?«.

– »Ich war der Hundertundachtzehnte, eigentlich der Hundertund-neunzehnte. Sehen Sie, meine Herren – diese Frage hatte ich erwartet – und ich will Ihnen noch mehr erzählen, weil ich mich nicht scheue, zu versuchen, Ihnen das Unglaublichste glaubhaft zu machen – der Hundertundachtzehnte fehlte – das war das Nußknackergesicht, von dem keinerlei Spur zu entdecken war, weder die Uhr, noch der Achatring, noch die Kinnlade, noch einer der gelben Zähne oder der Cowboyhut. Dabei war die Identifizierung aller am Unglück Beteiligten schließlich doch nach tagelanger, mühevoller Arbeit der eigens dafür entsandten Spezialisten gelungen. Ich bestand nämlich im Namen von achtzehn führenden Tageszeitungen und der öffentlichen Meinung darauf. Er blieb verschwunden und ich bin seltsamerweise in der Lage, Ihnen erklären zu können, daß dieses Verschwinden aus der Reihe der Toten heute nichts Verwunderliches mehr für mich auf sich hat, denn –«. »Ich meine Sie«, wiederholte der Dicke beharrlich, »wie kam es, daß Sie gerettet wurden? Sie sagten selbst, Sie seien der Einzigüberlebende gewesen!« – »Ja, sehen Sie« , entgegnete der Nachbar Simplexens, »ich hatte mir auf der letzten wirklichen Station, da der Zug hielt, gesagt – zudem hatte der Nußknacker mich beleidigt; denn ich versichere Ihnen, daß sein Geschwätz mich nicht im geringsten ängstlich gemacht hatte oder meine Finger zitterten wie diejenigen des jungen Kaufmanns, der Bruyers hieß. Ich erklärte das meinen liebenswürdigen Mitreisenden, da ich ihr Coupé verließ, um in ein anderes hinüberzuwechseln.

Sie hatten indessen Verständnis dafür, denn der Curé lächelte immer noch, nickte nur; auch der Kaufmann gab mir die Hand. Aber als ich dann ging und der Zug hielt, sagte ich mir, zumalen ich Hunger verspürte und seit Tagen nichts Warmes mehr zu mir genommen hatte: das mit dem Feigling ist lächerlich – aber was tut es mir, der ich in Rio ohnehin an keine Ankunftszeit gebunden war, wenn ich auf dieser Station den nächsten Zug in vierzehn Tagen erwartete, um in angenehmerer Reisegesellschaft als in der des Nußknackers meine Fahrt fortzusetzen?

Später war ich sehr dankbar für diesen glücklichen Einfall, glauben Sie mir, denn es war schrecklich. Aber das wissen Sie nun. –«

Da keiner von den Reisegefährten Simplexens Lust verspürte, irgendetwas auf die Erzählung des geretteten Feiglings zu entgegnen

tstand eine Pause, in der allein die Nachbarin des Dicken den Mund fnete und in Richtung des Sprechers starrte, unfähig zu erraten, elcherlei Befriedigung der Erzähler solcher Schauermären nach n kaum überstandenen Schrecknissen, denen sie nach ihrer Meinung r von ungefähr entronnen war, finden möge.

Und doch war das Bedürfnis des Schwätzers, sich die Aufmerksamit der Reisegenossen zu erhalten, keineswegs gestillt. Im Gegenteil, deutete das Schweigen der anderen zu seinem Vorteil, vermeinte gänzlich in seinem Banne und hob abermals an, ohne sich Mühe zu ben den Triumph über die vermeintlich gepackten Gemüter im lang seiner feierlich gedämpften Stimme zu verbergen.

» – Sehen Sie, meine Herren, das war damals. Das war vor über hn Jahren. Kein Mensch dachte damals an Krieg, Bomben, Phosnor, Massenmorde und wie dergleichen Liebenswürdigkeiten sonst ch heißen mögen. Kein Mensch, sagte ich, meine Herren – das bechten Sie wohl!

Ich sagte bereits, daß ich seltsamerweise in der Lage bin, Ihnen mit cherheit erklären zu können, daß besagtes Verschwinden des Nußnackers aus der Reihe der Toten heute nichts Verwunderliches ehr für mich auf sich hat. Ich meine natürlich, daß ich mit Sicherheit eiß, daß er sich nicht unter ihnen befunden hat, obwohl ich die Ausge auf meinen Eid nehmen kann, daß ich auf jener Station der einge unter den Reisenden war, der den Zug verließ. Ich habe sehr ohl darauf geachtet, das können Sie sich denken.

Es interessierte mich, zu beobachten, ob der Nußknacker nicht ch insgeheim den Zug verlassen mochte; und sei es einzig deshalb, ich abermals der Feigheit zu bezichtigen. In diesem Falle wäre mir in Folgen nicht wenig peinlich gewesen, das gestehe ich. Doch ich tte mir vorgenommen, dann vor ihn hinzutreten, ihm die Vernummung vom Kopfe zu reißen und zu sagen: ‚Mein Herr, was denen Sie sich?' oder ‚Mein Herr, was fällt Ihnen ein, das verbitte ich ir!«

Allein, nichts dergleichen war vonnöten. Er fuhr mit den anderen avon – er sprang auch an keiner Stelle vom Trittbrette seines Wagens ab. Das wäre immerhin während der Anfahrt des Zuges denkbar ewesen, obwohl er schweres Gepäck bei sich hatte. Und dennoch eine Herren – gewiß, ich gebe zu, eine Mummerei ist in unserem

vielvermögenden Jahrhundert, das Atome spaltet wie Pilze, keine allzuschwierige Sache, wird sie nur mit etwas Technik und kunsteis-gekühlter Vernunft ins Auge gefaßt und mit dem nötigen Ernste ver-folgt – dennoch, meine Herren, ich traf das Nußknackergesicht auf meiner Überfahrt im Frühjahr des Jahres 39 von Rio nach Europa mit ebendenselben Gepäckstücken wieder.

Merkwürdigerweise geschah das am letzten Tage vor unserer An-kunft in Brinxton, wo wir erstmals seit den Überfahrtstagen anlegten. sprach von anlegen! Haben Sie keine Angst, meine Herren, es gehöre zu meinen Praktiken, Eisenbahnzüge entgleisen zu lassen, Schiffe zu versenken und immer der Einzigüberlebende zu sein, wiewohl mir nach dem europäischen Sabbath nicht sehr wenig deutlich danach zu-mute ist.

Wie gesagt, diesmal gab es keine Leichen, denen die Köpfe wie Stecknadelkuppen am Leibe hockten, denen verzerrte und verschro-bene Gliedmaßen anhingen oder achtlos und gleichmütig zwischen Splittern, Geröll und Baumstümpfen warteten, daß sich ihnen Tiere oder Menschen näherten, was kein allzugroßer Unterschied ist – nichts dergleichen geschah, an Bord jedenfalls nicht.

Das Auftauchen des Nußknackers berührte mich um so seltsamer, als ich zuvor doch mit der mir eigenen Sorgfalt die Passagierlisten durchblättert hatte, wie dies zu einer meiner Lieblingsbeschäftigungen auf Reisen gehört und ich tatsächlich im Laufe der Wochen die we-nigen dreihundertzwanzig oder -dreißig Gesichter meiner Mitrei-senden nach Stand, Rang, Namen und Herkunft mir eingeprägt hatte.

Um so überraschter also mußte ich sein, am letzten Tage vor unse-rer Ankunft in Brinxton auf ihn zu stoßen.

Gewiß, er hatte seinen Cowboyhut gegen einen steifen Diplomaten eingetauscht. Auch den Achatring trug er nicht mehr Er zog noch un tausend Grade steifer und feierlicher als dazumalen einher. Glauben Sie mir auf's Wort, meine Herren, steifer und kälter, als er vor meinen schaudernden Erinnerung stand.

Es ist schwer für mich, Ihnen alles begreiflich zu machen, ohne in den Verdacht zu geraten, ich sei ein Windmacher und Schwätzer.

Er hielt sich gänzlich in schwarz, hatte einen längst unmodischen Stehkragen unter dem Kinne, noch immer die gelben Raffzähne und

fliegenden Augen, von denen ich eigentlich sagen müßte, daß ich
e vielmehr tiefer in ihren Höhlen vermutete, von ihnen selbst aber
ine Spur gewahrte.

Er hatte einen rotgesprenkelten Schlips mit einer Brilliantennadel
rauf, weiter unten schlohweiße Gamaschen über schwarzen, klobi-
n Stiefeln, darinnen er so leise auftrat wie ein Muselmane in Filz-
loschen.

Ich hatte aber keineswegs Muße, ihn lange oder gar heimlich zu
trachten – er trat vielmehr an jenem Nachmittage, da mich die
ste Unruhe beschlich, die jedes erwartete Wiedersehen mit unserem
ten Erdteil im Schlepptau führt und unsereins steuerbord über die
haumkronen treibt, plötzlich auf mich zu, stand seitlings vor mir,
inste höhnisch und mahlte mit Kinn und Zähnen, während er pfiff:
Guten Abend, guten Abend. Ein Überlebender – gewiß, diesmal
ird es deren mehrere geben. Immerhin, man wird sehen. Wären Sie
Casa del Ombra geblieben und hätten Hammel gehütet! Dort lohnt
as Leben noch bei grünem Tee, dickem Kaffee, Ziegenkäse und fet-
n Weibern, die sich mit Hammelfett geschmeidige Glieder erhalten.
ber wie Sie wünschen. Guten Abend, guten Abend.«

Die Zigarre prustete. Eva zu seiner Rechten flüsterte erregt ins
unkel hinein, gestikulierte, als wollte sie sagen, was soll das denn?
assen Sie das, wir wissen doch, wie unnütz das Ganze ist!

Nur Simplex dachte, da hat er sich doch verschwatzt, der Plänkler,
er einer von den Zeitungshyänen sein mochte, die immer mit Wor-
n und Tinte in den Massen herumrühren und sie solange aufreizen,
is sie bereit sind, für deren dumme Gedanken ihr träges und noch
ümmeres Fleisch in Bewegung zu setzen.

Denn der Schwätzer hatte ausdrücklich von Gepäckstücken be-
chtet, die er von Casa del Ombra – wie lächerlich gesucht auch die-
r Name klang – zu Gesichte bekommen hatte.

– »Sehen Sie aber, meine Herren«, fuhr der Nachbar fort und Sim-
lex ließ die Gedanken fahren; denn schließlich war es gleichgültig,
b er den Reisenden seiner Phantastereien überführte oder nicht.

– »Sehen Sie, meine Herren, auch in dieser Sache hat der Nuß-
nacker Recht behalten, ich meine wenigstens in dem, was er sagen
ollte. Oder wer könnte das leugnen?

Ich glaube übrigens keineswegs, daß er – wie Sie gar vermuten

müssen – gemeinhin als ein wandelndes Mysterium empfunden werden muß, ich meine von allen Leuten, die mit ihm in Berührung geraten.

Unter den Passagieren entdeckte ich bis zuletzt keinerlei Erregung, wiewohl ich ihn noch mehrfach in deren Mitte entdeckte, ohne indessen Lust zu verspüren, mich ihm zu nähern.

Am Kai von Brinxton sah ich zwei der Gepäckträger sich mit den bekannten alten Gepäckstücken herumschlagen, während er stocksteif davonzog, einen Schirm zur Linken; während er zuvor noch einmal mir zugewinkt haben mochte, wie mir schien; denn bevor ich seiner abziehenden Gestalt recht gewahr wurde, war mir's, als hätte ein bekanntes, gelbliches Gebiß mich wachgeklappert und eine höhnische Kinnlade mir leutselig-vertraut entgegengenickt.

Aber das hat mit unserem Zwischenfall nichts zu tun. Gewiß – auch daran dachte ich. Immerhin, denken Sie was Sie wollen. Ich will mit diesen Erinnerungen gewiß nichts Besonderes sagen.« –

Dann wurde es stille. Die Räder des Waggons hämmerten gleichgültig auf ihren erzwungenen Spuren. Stumpfheit, Müdigkeit, Hunger paarten sich dem Schweigen. Die Glühpunkte nahmen ab. Auch der Schwätzer hatte seine Pfeife ausgeklopft und sich geräkelt wie einer, der nach des Tages Mühen zufrieden mit sich selbst ist und einzig noch des Schlafes bedarf um es gänzlich zu werden. Simplex zog die Decke höher, die Eva seufzte, der Dicke wieherte in sich hinein, ohne sich indessen selbst von seiner Fröhlichkeit überzeugen zu können – alle übrigen blieben stumm wie zuvor, am schweigsamsten aber die Ölhaut gegenüber Simplexen, die sich längst aus seinen Gedanken verzogen hatte, um ihren Platz dem Nußknackergesichte zu überlassen, das immer dann aufzutauchen schien wie Simplex sich sagte, wenn irgendwo die Menschlein wie faules Obst auf einem Haufen zusammengetragen wurden, um gemächlicher und friedfertiger zu modern, als zuvor noch ihr armseliger Saftstrom in ihnen gesprungen war.

Dann wurde es innen wie außen Nacht in Simplexen – nur zuweilen erwachte er und schauderte, wenn seine Glieder die spitzen Kniescheiben seines ölhäutigen Gegenübers im Halbschlafe berührten.

CLEMENS PODEWILS · MITTAG

SONNENSPIEGEL wandern am Schilf empor.
Weiher im Licht und die Stunde des Pan.
Von allen Käfern, die schwärmen,
Dieser eine
Fand über das Wasser nicht hin.
Sechs Beine
Rudern wie Hände,
Rudern, rudern, rudern im Kreis –
Und wird doch am Ende,
Weil den Mund
Er nicht heben kann,
Ohne zu sinken
Leis
Ertrinken.

Ob das die Götter dauert,
Vater Pan,
Die hinter den lichten
Flöten im Rohr,
Wo der Schattengrund
Augenlos lauert,
Grausames dichten?

HIER führt ein Weg nach Sansibar...
Doch die verräterische Spur
Weiß nichts von einem Binsenhaar.
Nacht sinkt von meiner Sonnenuhr.

Am Weg zeitalt liegt der Granit.
Der Weise ruft den Zöllner her.
Sie blättern lange im Sanskrit.
Doch keiner kennt die Sprache mehr.

Nach Sansibar – ins Gleichnisland?
Nein, niemals kam dort einer an.
Noch unterwegs liegt deine Hand
Am Stein und ruht, zielloser Mann.

Nach Hellas, Rom und Babylon
Schwankt unser Schritt, vom Wege matt.
Die Flamme züngelt rot wie Mohn
Durchs Weizenfeld an Gottes Statt.

Dort kommst du an. Der Götter Spiel
Ist ausgespielt. Im weißen Rund
Die Steinbank leer. Du bist am Ziel.
Stumm der Gesang. Verstummt dein Mund.

THOMAS STEARNS ELIOT
DIE DREI STIMMEN DER POESIE

VIELLEICHT sind es vier Stimmen. Vielleicht aber auch nur zwei. Mit dieser Bemerkung möchte ich auf den experimentellen Charakter meiner Untersuchungen hinweisen. Und ich möchte gleich zu Beginn erklären, weshalb ich bei einem so ernsten Anlaß wie dem Jahresvortrag der National Book League Anschauungen vortrage, bei denen es zweifelhaft ist, ob sie allgemeine Gültigkeit haben, und deren Wert, so richtig sie sein mögen, doch ungewiß scheint.

Bei der Wahl des Gegenstandes für den Vortrag zu einem Anlaß wie diesem lasse ich mich von zwei Voraussetzungen leiten. Erstens, nicht über etwas zu sprechen, worüber ich schon einmal gesprochen habe, und zweitens, nicht über etwas zu sprechen, worüber andere schon gesprochen haben – und gewiß viel besser. Beides zu vermeiden, ist fast unmöglich. Eigene Ideen sind im Leben der meisten Menschen sehr selten ; sie kommen ihnen meist, solange sie jung und unerfahren sind; und einige beschäftigen sich in späteren Jahren wieder mit diesen und bemühen sich, sie besser darzulegen, oder sie suchen sich damit abzufinden, daß es doch nicht so ausgesprochen eigene Ideen sind, wie es anfangs schien. Nun! wenn es keine Wahrheiten gibt, die nicht unsere Vorfahren schon gekannt haben, dann gibt es eigentlich auch keinen Irrtum, dem sie nicht ebenfalls unterlegen wären. Und doch geben wir Zeit unseres Lebens die Hoffnung nicht auf, eines Tages etwas ganz Neues zu entdecken, etwas, das noch keiner gesagt hat, und worüber zu sprechen sich wirklich lohnt, ja, das sogar *wahr* ist. Und wenn wir so etwas wirklich gefunden zu haben glauben, dann halten wir das in dem Moment unbedingt für das Beste, was wir unseren Zuhörern bieten können.

Lassen Sie mich nun zunächst erklären, was ich mit den »drei Stimmen« meine. Die erste Stimme der Poesie ist die eines Dichters, der zu sich selbst spricht – zu sich allein. Die zweite ist die eines Dichters, der sich an Zuhörer wendet, an einzelne oder an ein Publikum. Die dritte ist die eines Dichters, der eine von ihm erdachte Dramenfigur in Versen sprechen läßt, der nicht eigene Gedanken ausspricht, sondern nur das sagt, was eine imaginäre Figur in ihrem Rahmen

einer anderen imaginären Figur gegenüber äußern kann. Die Tren-
nung zwischen der ersten und der zweiten Stimme, des Dichters also,
der zu sich, und des Dichters, der zu einem Publikum spricht, zeigt die
Schwierigkeit, die in der dichterischen Aussage liegt. Die Trennung
zwischen dem Dichter, der mit seiner eigenen oder einer angenom-
menen Stimme zu anderen Menschen spricht, und dem Dichter, der
eine Sprache für erfundene Figuren schafft, in der diese miteinander
verkehren, zeigt wie schwierig es ist, zwischen dramatischer, halb-
dramatischer und nichtdramatischer Dichtung zu unterscheiden.

Eine Frage, die einige von Ihnen hier stellen könnten, möchte ich
gleich vorwegnehmen: kann ein Gedicht für das Auge oder das Ohr
einer einzigen Person geschrieben sein? Sie könnten einfach sagen, »ist
nicht das Liebesgedicht oft eine Form der Verständigung zwischen
zwei Menschen, ohne jeden Gedanken an Dritte?«

Ich wüßte zwei Menschen, die mich, wenn sie hier bei uns wären, nach
dem Vortrag in diesem Punkt bestimmt angegriffen hätten: Elizabeth
und Robert Browning. In dem Gedicht »One Word More«, das Robert
Browning als Epilog zu »Men and Women« schrieb, und das an Eli-
zabeth Browning gerichtet ist, kommt ihr Mann zu einem zutreffen-
den wichtigen Ergebnis:

> Rafael made a century of sonnets,
> Made and wrote them in a certain volume,
> Dinted with the silver-pointed pencil
> Else he only used to draw Madonnas:
> These, the world might view – but one, the volume.
> Who that one, you ask? Your heart instructs you...
>
> You and I would rather read that volume...
> Would we not? Thanwonder at Madonnas...
>
> Dante once prepared to paint an angel:
> Whom to please? You whisper "Beatrice"...
> You and I would rather see that angel,
> Painted by the tenderness of Dante,
> Would we not? – than read a fresh Inferno.

> Raffael schrieb einst hundert Sonette, / Schrieb sie und trug sie
> ein in jenes Buch, / Mit dem silbrig spitzen Pinsel / Sonst malte

er nur Madonnen: / Diese kann die Welt betrachten – nur eines nicht, das Buch. / Wer das Buch, fragst du? Dein Herz belehrt dich...

Du und ich, wir lesen lieber jenes Buch... / Was meinst du? statt Madonnen zu betrachten...

Dante setzte sich einst hin und malte einen Engel: / Wem zur Freude? Du flüsterst »Beatrice«... / Du und ich betrachten lieber diesen Engel, / Gemalt von Dantes Zärtlichkeit, / Was meinst du? – als wieder ein Inferno zu lesen.

h teile die Ansicht, ein Inferno, selbst von Dante, ist genug; und ir sollten es eigentlich nicht so sehr bedauern, daß Raffael nicht ewig bte und seine Madonnen noch vermehren konnte: doch kann ich on mir nur sagen, daß ich keinerlei Neugier nach Raffaels Sonetten der Dantes Engel verspüre. Wenn Raffael seine Sonette für einen nzigen Menschen schrieb, oder Dante seinen Engel nur für einen Menschen malte, dann wollen wir sie ihnen allein lassen. Bekanntlich hrieben Elizabeth und Robert Browning sich gerne Gedichte, doch e dachten dabei an eine Veröffentlichung; einige sind auch wirklich ut. Es ist auch bekannt, daß Rossetti, als er seine »House of Life«- onette schrieb, das nur für einen einzigen Menschen tat, und daß ine Freunde ihn dann überredeten, sie herzugeben. Nun, ich will icht bestreiten, daß ein Gedicht an einen bestimmten Menschen gechtet sein kann; es gibt dafür eine bekannte Form, und der Inhalt uß nicht unbedingt sinnlichen Charakter haben: die Epistel. Einen ültigen Beweis werden wir aber nie erhalten: denn was die Dichter arüber äußern, was sie sich beim Schreiben eines Gedichtes dachten, önnen wir durchaus nicht nach seinem objektiven Wert beurteilen. ersönlich meine ich, daß ein gutes Liebesgedicht, wenn es auch an nen bestimmten Menschen gerichtet, doch immer für das Ohr nderer mitbestimmt ist. Selbstverständlich ist die eigentliche Sprache er Liebe – das Wort also, das für den Geliebten oder die Geliebte lein bestimmt ist und für niemanden sonst – Prosa.

Damit habe ich die Stimme, die nur zu einem Menschen spricht, aus er Dichtung ausgeschaltet, und ich mache Ihnen danach wohl meine rei Stimmen am besten deutlich, indem ich Ihnen zeige, wie ich

dazu kam, sie zu unterscheiden. Ein Dichter, der wie ich viele Jahre hindurch nur Gedichte schrieb, bevor er es versuchte, auch für das Theater zu schreiben, wird sie wahrscheinlich am besten unterscheiden können. Vielleicht stimmt, was ich las, daß in meinem frühen Werk häufig schon das dramatische Element vorhanden ist. Vielleicht habe ich tatsächlich von Anfang an unbewußt zum Theater hingestrebt - oder, wie die Kritiker vielleicht deutlicher sagen möchten, nach der Shaftesbury Avenue. Mit der Zeit bin ich jedoch zu dem Schluß gekommen, daß der Prozeß und das Ergebnis, wenn man für das Theater schreibt, und wenn man Gedichte schreibt, die gelesen oder rezitiert werden, ganz verschieden sind. Vor zwanzig Jahren erhielt ich den Auftrag, ein Festspiel zu schreiben, sein Titel war »The Rock«. Der Anlaß dazu war ein Spendenaufruf für einen Kirchenbau in neuen Wohnbezirken. Ich wurde in einem Moment aufgefordert, den Text für das Festspiel zu schreiben, als ich selbst das Gefühl hatte, meine mageren poetischen Gaben seien erschöpft, und ich hätte nichts mehr zu sagen. In einem solchen Augenblick kann ein Auftrag, etwas zu schreiben, das zu einem bestimmten Termin, gut oder schlecht, abgeliefert werden muß, die gleiche Wirkung haben, wie ein kräftiges Ankurbeln bei einem Auto, dessen Batterie leer ist. Die Aufgabe war klar umrissen: ich hatte nur den Prosadialog für Szenen der üblichen historischen Festspielart zu schreiben. Die Szenenfolge war vorgeschrieben. Dann sollte das Stück noch einige Chorpartien in Versen haben, deren Inhalt mir überlassen blieb, vorausgesetzt, daß er sich mit dem Charakter des Festspiels vertrug, und daß die Chorpartien im Rahmen der Aufführung nur eine beschränkte Zeit in Anspruch nahmen. Während ich an dieser Aufgabe arbeitete, lenkte nichts meine Aufmerksamkeit auf die dritte, die dramatische Stimme; dagegen war die zweite Stimme, meine eigene, die sich an das Publikum wandte – es ansprach – sehr deutlich vernehmbar. Neben der eindeutigen Tatsache, daß es zweierlei ist, ob man auf Auftrag oder zum eigenen Vergnügen schreibt, lernte ich dabei nur, daß Verse, die von einem Chor gesprochen werden, ganz anders sein müssen als Verse, die eine einzelne Person spricht; und daß Wortschatz, Syntax und Inhalt der Zeilen sehr einfach und klar sein sollten, wenn der Chor viele Stimmen hat. Die Stimme des Chors in »The Rock« war keine dramatische Stimme. Ich hatte den Text zwar nach Zeilen aufgeteilt, aber die Figuren waren nicht als

dividuen vorgestellt; sie sprachen *statt meiner*, sie sagten nichts, as auch nur andeutungsweise ihren eigenen Charakter erkennen ß.

Der Chor in »Mord im Dom« stellt schon einen gewissen Fortritt in meiner dramatischen Entwicklung dar. Da stellte ich mir mlich die Aufgabe, nicht Zeilen für einen namenlosen Chor zu reiben, sondern für den Chor der Frauen von Canterbury – fast öchte ich sagen, für die Scheuerfrauen der Kathedrale. Es machte r schon Mühe, mich diesen Frauen anzupassen, statt sie einfach mit r zu identifizieren. Für den Dialog des Stückes hatte die Handlung nerhalb meiner dramatischen Entwicklung gesehen) den Nachteil, ß es in ihr nur eine dominierende Rolle gibt, und daß der drama-che Konflikt ganz in dieser einen Figur gesammelt ist. Die dritte mme der Poesie, die dramatische, hörte ich nicht, bis ich mich an e schwierige Aufgabe machte, zwei (oder mehrere) Figuren in einer t Konflikt darzustellen. Dabei war ich bemüht, mich in jede ein-ne Figur hineinzuversetzen, während ich für sie den Text schrieb. e erinnern sich vielleicht, daß Mrs. Cluppins im Fall Bardell gegen ckwick aussagt: »Die Stimmen, Herr, waren sehr laut und zwangen h meinem Ohr auf.« »Nun, Mrs. Cluppins«, antwortet Advokat zfuz, »Sie lauschten nicht, aber sie hörten die Stimmen.« Im Jahre 38 also begann die dritte Stimme sich meinem Ohr aufzudrängen. In diesem Augenblick kann ich mir vorstellen, daß einer der Zu-rer seinem Nachbarn zuflüstert: »Das hat er doch früher alles schon mal gesagt.« Ich will Ihrem Gedächtnis nachhelfen und die Stelle nnen. In meinem Vortrag »Vers und Drama«, den ich vor genau ei Jahren hielt und später veröffentlichte, sagte ich:

> Bei anderen Versen (d. h. nichtdramatischen Versen) dichtet man, glaube ich, sozusagen im Rahmen seiner eigenen Stimme: die Art, wie es klingt, wenn man es sich selbst vorliest, ist die Probe. Ich selbst spreche ja. Die Frage der Mitteilung, also dessen, was der Leser daraus gewinnt, ist nicht ausschlaggebend...

Die Pronomen stiften an dieser Stelle etwas Verwirrung, aber ich aube, ihr Sinn ist klar, klar genug, um das Selbstverständliche an-deuten. Auf der Bühne kannte ich nur einen Unterschied: ob ich lbst sprach oder ob es eine erfundene Figur war, die ich sprechen

ließ; dann beschäftigten mich zunächst andere Betrachtungen über die Merkmale des Versdramas. Ich hatte angefangen, den Unterschied zwischen der ersten und der dritten Stimme zu erkennen, auf die zweite Stimme, auf die ich nun näher eingehen werde, war ich noch nicht gekommen. Ich will jetzt versuchen, etwas tiefer in das Problem einzudringen. Doch bevor ich in der Betrachtung der anderen Stimmen fortfahre, will ich noch kurz den verschlungenen Pfaden in der dritten Stimme folgen. Ich möchte meinen Ruf nicht dadurch gefährden, daß ich einem Zuhörer Anlaß zu der Klage gebe, mein Vortrag sei zu leicht verständlich gewesen.

In einem Versdrama wird man stets für mehrere Personen, die sich alle in ihrer Herkunft, ihrem Temperament, ihrer Erziehung und Intelligenz unterscheiden, ihre Sprache erfinden müssen. Man darf nicht eine von allen Figuren ganz mit sich identifizieren und ihrer Sprache alle »Poesie« zuteilen. Die Poesie (die Sprache in jenen dramatischen Momenten, wo sie die größte Dichte erreicht) muß so weit gestreut sein, wie es die übrige Zeichnung der Figuren verlangt; und jeder einzelnen Figur müssen, wenn sie echte Poesie und nicht einfach nur in Versen spricht, Zeilen in den Mund gelegt werden, die zu ihr passen. Wenn es um Poesie geht, darf keine Figur auf der Bühne den Eindruck erwecken, als wäre sie das Sprachrohr des Autors. Dem Autor sind in Art und Grad der Poesie für seine Figuren also Grenzen auferlegt. Die Verse müssen jeweils auch zur Entwicklung der Situation des Stückes, in welcher sie gesprochen werden, beitragen. Ein Ausbruch schönster Poesie von einer Figur, der zu ihr paßt, muß den Eindruck machen, daß er auch innerhalb der Handlung verlangt wird, daß an dieser Stelle eine äußerste Verdichtung des Gefühls durch die Situation gefordert wird. Einem dramatischen Dichter können nach meiner Erfahrung leicht zwei Fehler passieren: entweder läßt er eine Figur Verse sprechen, die nicht zu ihr passen, oder Verse, die zwar durchaus zu ihrer Rolle passen, die aber die Handlung des Stückes nicht weiterführen. Bei einigen elisabethanischen Dramatikern gibt es herrliche poetische Stellen, die aber in beiden Beziehungen fehl am Platz sind – die das Stück durchaus und für immer in die Dichtung einreihen, es aber ganz ungeeignet machen für ein dramatisches Meisterwerk. Die bekanntesten Beispiele dafür stehen in Marlowes »Tamburlaine«.

Wie haben die großen dramatischen Dichter – Sophokles, Shakeeare oder Racine – diese Aufgabe angefaßt? Es ist ein Problem, das ir die gesamte schöpferische Literatur – für Romane und Stücke in rosa – besteht, deren Gestalten Leben haben sollen. Ich weiß nicht, ie ich eine Figur lebendig machen kann, wenn ich nicht echte Symathie für sie empfinde. Das Ideal ist, wenn der Dramatiker, der es ja ewöhnlich mit weniger Figuren zu tun hat als der Epiker und diesen ur für etwa zwei Stunden Leben geben soll, mit allen Gestalten völlig n Einklang ist: aber eine derartige Vollendung ist ein Rat, denn ein tück kann, auch wenn es für die Handlung nur wenig Rollen verngt, doch auch Figuren haben, deren Echtheit uns, so sehr sie zur landlung beitragen, nicht interessiert. Es ist außerdem eine Frage, ob an eine richtige Schurkenfigur ganz lebenswahr gestalten kann – eine igur, vor der nicht allein der Autor, sondern auch jeder andere nur bscheu hat. Es wird immer eine Mischung von *Schwäche* und entweder heroischem Mut oder teuflischer Schurkerei nötig sein, damit er Charakter einleuchtet. Ich empfinde vor Jago viel mehr Entsetzen s vor Richard III.; ich weiß aber nicht, ob mich nicht doch Parolles »All's Well That Ends Well« stärker beunruhigt als Jago. Ganz gewiß ist aber Rosamund Vincy in »Middlemarch« für mich viel entetzlicher als Goneril oder Regan. Mir scheint der Prozeß bei der Gestaltung von lebendigen Figuren ist eine Art Geben und Nehmen. Neben anderen Eigenschaften kann ein Autor der Figur auch eigene üge mitgeben, etwa Stärken oder Schwächen, Heftigkeit oder Unntschlossenheit, sogar eine Neigung zur Exzentrizität, die er selbst at. Einen Zug vielleicht, dessen er sich selbst nicht bewußt ist und er selbst denen, die ihn am besten kennen, noch nicht aufgefallen t; einen Zug, der nicht unbedingt auf Gestalten von gleichem Temerament, im gleichen Alter oder des gleichen Geschlechts übertragen erden muß. Ein Stückchen von sich, das der Autor einer Figur gibt, ann der Keim sein, aus dem diese Gestalt lebt. Andererseits kann ne Figur, die das volle Interesse des Autors gewinnt, in diesem latente nere Möglichkeiten wecken. Ich glaube also, daß der Autor seinen guren etwas von sich selbst mitgibt und bin ebenso überzeugt, aß von ihm erfundene Gestalten ihn selbst beeinflussen. Man gerät, enn man darüber nachdenkt, wie eine erfundene Figur so lebendig erden kann wie ein Mensch, den wir gekannt haben, sehr rasch in ein

Labyrinth. Soweit bin ich in dieses Labyrinth nur vorgedrungen, um auf die Schwierigkeiten, die Grenzen, die Faszination hinzuweisen für einen Dichter, der bisher in Dichtungen nur von sich aus gesprochen hat, wenn er die schwierige Aufgabe übernimmt und erfundene Gestalten Verse sprechen läßt. Und auf den Unterschied, den Abgrund geradezu, der zwischen einem Dichten für die erste und für die dritte Stimme liegt.

Die Besonderheit der dritten Stimme, der Stimme im Versdrama, tritt noch deutlicher hervor, wenn man sie mit der Stimme des Dichters in nichtdramatischer Poesie vergleicht, die ein dramatisches Element enthält – ganz besonders auffallend im dramatischen Monolog. In weniger kritischen Momenten sprach Browning von sich als »Robert Browning, Autor von Stücken«. Wer hat ein Stück von Browning öfter als einmal gelesen, und wenn, war es dann mit Freude auf den Genuß? Gibt es in einem Stück von Browning eine Gestalt, die im Geist mit uns weiterlebt? Wer kann andererseits Fra Lippo Lippi oder Andrea del Sarto oder Bischof Blougram, oder auch jenen Bischof, der sein Grab bestellte, vergessen? Allein aus der Meisterschaft Brownings im dramatischen Monolog und seinem mäßigen Erfolg als Dramatiker kann man schon ohne weitere Untersuchungen schließen, wie grund- verschieden beide Formen voneinander sind. Vielleicht gibt es noch eine Stimme, die ich nur nicht bemerkt habe, die Stimme eines Dramatikers, dessen dramatische Begabung am besten vom Theater unabhängig ausgeübt wird? Wenn es nämlich Dichtungen gibt, die nicht für das Theater geschrieben sind und dennoch als »dramatisch« bezeichnet werden können, dann sind es die von Browning.

Der Autor muß, wie ich schon bemerkte, bei einem Drama nach allen Seiten hin redlich sein: er muß mit Figuren sympathisieren, die sich gegenseitig nicht sympathisch sind. Und er muß das »Poetische« so weit streuen, wie es die Art der einzelnen Gestalten zuläßt. Und daß er das Poetische verteilen muß, bringt es mit sich, daß der Vers jeder Figur, für die er bestimmt ist, angepaßt sein muß. Und daß die einzelnen Figuren im Stück vom Autor ihren Anteil an poetischer Sprache verlangen, zwingt ihn, die Poesie von der Gestalt her zu schöpfen, statt ihr seine Poesie aufzuzwingen. Beim dramatischen Monolog fehlt ein solches Gesetz. Der Autor des Monologs kann seiner Neigung folgen und ebenso eine Figur mit sich identifizieren wie umgekehrt sich selbst mit der Figur: ein Gesetz, das ihn daran

ndert, gibt es nicht – er braucht sich nicht auch wieder mit der deren Figur zu identifizieren, die der ersten antwortet. Im drama-chen Monolog hören wir meist nur die Stimme des Dichters, der h Kostüm und Maske einer historischen Figur oder einer Figur aus r Literatur geliehen hat. Bevor aber seine Figur zu sprechen beginnt, uß sie uns gegenüber ausgewiesen sein – als Individuum, zumindest er als Typ. Wenn der Dichter, wie es so häufig bei Browning der ll ist, in der Rolle einer historischen Gestalt, ich denke hier an Lippo ppi, oder in der Rolle einer bekannten Figur aus der Literatur, wie aliban, zu uns spricht, hat er von dieser Gestalt ganz Besitz ergriffen. er Unterschied wird in seinem »Caliban upon Setebos« am deut-hsten. In »The Tempest« spricht Caliban; in »Caliban upon Sete-os« ist es Brownings Stimme, ganz deutlich Browning selbst, der rch Caliban spricht. Ezra Pound, Brownings größter Schüler, griff e Bezeichnung »persona« für die verschiedenen historischen Ge-alten auf, durch die er sprach: die Bezeichnung ist richtig.

Ich wage hier auch die sehr allgemeine Behauptung – vielleicht ist wirklich zu pauschal –, daß sich im dramatischen Monolog keine estalt formen läßt. Denn nur in einer Handlung, aus den Mitteilun-en verschiedener erfundener Figuren kann eine echte Gestalt ent-ehen und geformt werden. Es ist durchaus nicht abwegig, daß wir s, wenn der dramatische Monolog einer Figur zugeteilt wird, die em Leser weder aus der Geschichte noch aus der Literatur bekannt ist, agen, »wer war das Vorbild?« Bei Bischof Blougram war man stets neigt zu fragen: wieweit sollte es ein Porträt von Kardinal Manning in oder von sonst einem Geistlichen? Der Dichter, der wie Browning it seiner eignen Stimme spricht, kann keiner Figur Leben geben: er nn nur eine Figur, die uns bekannt ist, nachzeichnen. Und liegt in der achzeichnung nicht die Absicht, daß wir die nachgezeichnete Person kennen sollen, und ist die Täuschung nicht absichtlich unvollkom-en? Wir müssen uns darüber klar sein, daß der Mimiker und die chgezeichnete Person zwei verschiedene Wesen sind: werden wir rin getäuscht, wird die Nachzeichnung zur Personifikation. Wenn ir ein Stück von Shakespeare sehen, hören wir nicht Shakespeare zu, ndern seinen Figuren; wenn wir aber einen dramatischen Monolog n Browning lesen, müssen wir gestehen, daß es Brownings imme ist, der wir zuhören.

Im dramatischen Monolog dominiert also zweifellos die zweite Stimme, der Dichter selbst spricht zu anderen Menschen. Allein schon, daß er eine Rolle annimmt, durch eine Maske spricht, das fordert die Anwesenheit von Zuhörern. Weshalb sollte jemand, wenn er nur zu sich sprechen will, Kostüm und Maske anlegen? Tatsächlich findet sich die zweite Stimme am häufigsten und am deutlichsten in der Dichtung, die nicht für das Theater geschrieben ist: jedenfalls in jeder Dichtung, die eine bewußt gesellige Absicht hat – Dichtungen, die unterhalten oder belehren sollen, Dichtungen, die eine Geschichte erzählen, Dichtungen, die eine Moral predigen oder demonstrieren, oder in der Satire, die ja eine Form der Predigt ist. Welchen Sinn hätte eine Erzählung ohne Zuhörer oder eine Predigt ohne Gemeinde? Im Epos dominiert die Stimme des Dichters, der sich an andere Menschen wendet, obgleich sie nicht die einzige ist. Bei Homer hört man zum Beispiel gelegentlich auch die dramatische Stimme: es gibt Momente, in denen nicht Homer berichtet, was der Held sagte, sondern die Stimme des Helden selbst tut es. Die »Göttliche Komödie« ist genau genommen kein Epos, aber auch in ihr hören wir Frauen und Männer zu uns sprechen. Es gibt auch keinen Grund anzunehmen, daß Milton so völlige Sympathie für den Satan fühlte, daß wir ihn demnach zu dessen Anhängern zählen könnten. Das Epos ist seiner Art nach unbedingt eine für ein Publikum erzählte Geschichte, während das Drama eine für das Publikum dargestellte Handlung ist.

Wie steht es nun mit der Poesie der ersten Stimme – jener, die in erster Linie gar nicht versucht, sich einem anderen Menschen mitzuteilen?

Zunächst muß ich betonen, daß ich darunter nicht unbedingt jene Poesie verstehe, die wir im weitläufigen Sinn »lyrische Dichtung« nennen. Schon die Bezeichnung »lyrisch« ist unzulänglich. Wir denken dabei zuerst an Verse, die für Gesang bestimmt sind – an Lieder von Campion, Shakespeare und Burns, Arien von W. S. Gilbert oder den Text des jüngsten »musikalischen Sketchs«. Aber auch an Dichtung, die nie für eine Vertonung geschrieben wurde oder die wir von ihrer Vertonung streng trennen; wir sprechen von »lyrischen Versen« bei den metaphysischen Dichtern, wie Vaughan und Marvell, Donne und Herbert. Schon die Definition von Lyrik im Oxford Dictionary zeigt, daß es keine ausreichende Erklärung für den Begriff gibt:

Lyrik: jetzt die Bezeichnung für kurze Gedichte, die gewöhnlich in Stanzen oder Strophen eingeteilt sind und die eigenen Gedanken und Gefühle des Dichters unmittelbar ausdrücken.

Wie kurz muß nun ein Gedicht sein, um »lyrisch« genannt zu erden? Die Betonung der Kürze und der Hinweis auf die Einteilung Stanzen sind wahrscheinlich übrig geblieben aus der Verbindung n Stimme und Musik. Es gibt aber keine Notwendigkeit für eine rbindung von Kürze und dem Ausdruck der eigenen Gedanken d Gefühle des Dichters. »Come unto these yellow sands« oder lark! hark! the lark!« das ist doch Lyrik, nicht wahr? In welchem n kann man aber sagen, es wären unmittelbar eigene Gedanken und fühle des Dichters darin ausgedrückt? *London*, *The Vanity of Human ishes*, und *The Deserted Village*, sind doch wohl alles Gedichte mit genen Gedanken und Gefühlen ihrer Dichter, aber zählen solche Gehte deshalb zur Lyrik? Sie sind auch keineswegs kurz. Soweit scheiı alle Gedichte, die ich nannte, nicht lyrische genannt werden zu nnen, so wie Daddy Longlegs und Herr Floppy Fly nicht als Höfge akzeptiert wurden:

One never more can go to court,
Because his legs have grown too short;
The other cannot sing a song,
Because his legs have grown too long!

Der eine kann nicht mehr bei Hofe sein, / Denn seine Beine wuchsen ihm zu klein; / Der andre bleibt ohne den Gesang, / Denn seine Beine wuchsen ihm zu lang.

Unter Lyrik, Poesie der ersten Stimme in meinem Sinn – der mme des Dichters, der nur zu sich spricht, zu sich allein – versteht n eindeutig das Gedicht, das »die eigenen Gedanken und Gefühle des chters unmittelbar ausdrückt«, und nicht – völlig unmotiviert – das rze, für eine Vertonung bestimmte Gedicht. In einem sehr interessan- Vortrag über »Probleme der Lyrik« zeigt der deutsche Dichter ttfried Benn, daß er Lyrik für Dichtung der ersten Stimme hält, er ließt, wie ich sicher glaube, Gedichte wie Rilkes »Duineser Elegien« d Valérys »La jeune Parque« darin ein. Wo er von »lyrischer Dichng« spricht, würde ich allerdings »besinnliche Verse« vorziehen.

Womit beginnt, fragt Gottfried Benn in seinem Vortrag, der Dichter eines Gedichts, »das an niemand gerichtet ist?« Da sei, führt er aus, zunächst ein lebloser Embryo oder »schöpferischer Keim« (ein dumpfer schöpferischer Keim) und dann die Sprache, der Vorrat der Worte, die dem Dichter zur Verfügung stehen. Im Dichter keimt etwas, für das er Worte sucht; er weiß nicht, welche Worte er braucht, bis er sie gefunden hat. Er kann den Embryo auch nicht erkennen, solange er ihn nicht zu einem Gebilde aus richtigen Worten in der richtigen Stellung geformt hat. Hat er dann die Worte gefunden, ist das »Ding«, für das er die Worte gesucht hat, verschwunden und an seine Stelle ist ein Gedicht getreten. Er geht dabei nicht von etwas aus, was man allgemein als Gefühl bezeichnet. Noch weniger von einer Idee, sondern – um zwei Zeilen Beddoes auf etwas anderes anzuwenden – von

a bodiless childful of life in the gloom
crying with frog voice, »what shall I be?«

einer körperlosen Handvoll Leben im Dunkeln / mit Froschstimme jammernd, »was soll ich werden?«

Ich denke ähnlich wie Gottfried Benn, würde nur noch etwas weiter gehen. In einem Gedicht, das weder didaktisch noch erzählend ist, und von keinerlei geselligem Zweck bestimmt, liegt dem Dichter vielleicht nur daran, diesen dunklen Drang in Verse zu kleiden – indem er seinen ganzen Vorrat der Worte mit all ihren Grund- und Nebenbedeutungen und ihrem Klang in Anspruch nimmt. Er weiß selbst nicht, welche Worte er sucht, bis er sie ausgesprochen hat, und während er sich bemüht, sie zu finden, hat er keinen Gedanken daran, irgend jemandem etwas verständlich zu machen. Er kümmert sich in diesem Stadium überhaupt nicht um andere, er will nur die richtigen Worte finden, so gut es ihm irgend möglich ist. Ob andere Menschen sie sich anhören werden oder nicht, oder ob sie verstanden werden, das alles kümmert ihn nicht. Ihn drückt eine Last, die er loswerden muß, um sich erleichtert zu fühlen. Oder, um ein anderes Bild zu gebrauchen, er wird von einem Dämon verfolgt, einem Dämon, dem gegenüber er machtlos ist, weil er, in seinem Anfangsstadium, gesichtslos, namenlos, unbekannt ist. Und die Worte, das Gedicht, das er schreibt, sind eine Art Exorzismus dieses Dämons. Oder wieder an-

ers ausgedrückt: er macht sich all diese Mühe nicht, um sich einem anderen Menschen mitzuteilen, er will nur Erleichterung von einem plötzlichen Unbehagen finden; und wenn er dann endlich Worte in der richtigen Weise geordnet hat – oder wenigstens so gut ihm das möglich war – fühlt er vielleicht augenblicklich etwas wie Erschöpfung, Frieden, Befreiung, ja und fast so etwas – beschreiben läßt es sich nicht – wie Leere. Jetzt kann er zu dem Gedicht sagen: »Fort mit dir! such dir einen Platz in einem Buch – und erwarte nicht, daß ich mich noch weiter um dich kümmere.«

Es ist, glaube ich, nicht möglich, die Beziehung zwischen Gedicht und seinem Ursprung deutlicher aufzuzeigen. Man kann die Essays von Paul Valéry lesen, der beharrlicher als je ein Dichter seine eigenen geistigen Anstrengungen bei der Komposition eines Gedichtes beobachtete. Will man ein Gedicht erklären, sei es nun, indem man von dem ausgeht, was die Dichter uns zu sagen versuchen, oder von der biographische Nachforschung aus, bei der man sich, wenn man will, der Hilfsmittel des Psychologen bedienen kann, so entfernt man sich wahrscheinlich immer mehr von ihm, ohne jedoch an ein Ziel zu gelangen. Jeder Versuch, ein Gedicht zu erklären, indem man seinem Entstehen nachspürt, wird die Aufmerksamkeit von dem Gedicht ablenken und auf etwas richten, wie es dann vom Kritiker oder Leser verstanden werden kann, das aber in keiner Beziehung zu dem Gedicht selbst steht und keine Aufklärung gibt. Sie sollen nicht denken, ich versuchte hier, das Dichten zu einem größeren Geheimnis zu machen als es ist. Ich behaupte nur, daß es das vordringlichste Bemühen des Dichters sein sollte, sich selbst Klarheit zu schaffen, sich zu vergewissern, daß das Gedicht als das richtige Ergebnis aus dem Prozeß, der stattgefunden hat, hervorgeht. Die stümperhafteste Form von Unklarheit ergibt sich, wenn der Dichter sich selbst keine Erklärung geben kann; die erbärmlichste Form entsteht, wenn der Dichter sich selbst einreden will, daß er etwas zu sagen hat und doch gar nichts hat.

Bis jetzt habe ich der Einfachheit halber von den drei Stimmen gesprochen, als schließe eine die andere aus: als spreche der Dichter in einem einzelnen Gedicht *entweder* zu sich selbst oder zu anderen, und als sei keine von den ersten beiden Stimmen in guter dramatischer Dichtung hörbar. Das ist tatsächlich die Folgerung, zu der Gottfried

Benn in seiner Beweisführung zu kommen scheint: er spricht, als se die Poesie der ersten Stimme – die er überdies im ganzen als eine Ent wicklung unserer Generation ansieht – eine vollkommen andere Ar Poesie als diejenige des Dichters, der sich an Zuhörer wendet. Ich hingegen finde, daß man die Stimmen sehr oft gleichzeitig hört – näm lich die erste und die zweite in der nichtdramatischen Dichtung, un beide zusammen mit der dritten auch in der dramatischen Dichtung

Auch wenn der Autor eines Gedichtes, wie ich behauptet habe es ursprünglich ohne Gedanken an Zuhörer geschrieben haben kann will er doch wissen, was das Gedicht, das *ihn* befriedigt hat, anderen bedeutet. Da sind vor allem die paar Freunde, denen er es, bevor er e für fertig hält, zur Kritik vorlegen möchte. Diese können ihm ein gute Hilfe sein, indem sie hier ein Wort, dort einen Ausdruck vor schlagen, auf die der Autor selbst nicht kam; vielleicht helfen sie ihm aber am meisten, wenn sie einfach sagen, »diese Stelle geht so nicht« und damit einen Verdacht bestätigen, den der Autor vor seinem eige nen Gewissen verheimlichen wollte. Ich denke aber in erster Linie nicht an die paar verständigen Freunde, deren Urteil der Autor schätzt sondern an das große und unbekannte Publikum – Leute, für die de Name des Autors nur sein Gedicht bedeutet, das sie gelesen haben Ich denke an die sozusagen endgültige Preisgabe des Gedichts an ei unbekanntes Publikum, denn wie dieses Publikum es aufnimmt, da scheint mir die Vollendung jenes Prozesses zu sein, der in Einsamke und ohne Gedanken an ein Publikum anfing, des langen Reifepro zesses des Gedichtes, weil sie seine endgültige Trennung vom Auto bedeutet. Lassen wir in diesem Augenblick den Autor in Friede ruhen.

Soviel über das Gedicht, das in erster Linie ein Gedicht der erste Stimme der Poesie ist. In jedem Gedicht, von stiller Meditation bis zu Epos oder dem Drama, sprechen meiner Meinung nach mehr als nur ein Stimme. Würde der Dichter nie zu sich sprechen, wäre das Ergebn nicht Dichtung, wenn vielleicht auch glänzende Rhetorik. Und un sere Freude an der großen Dichtung ist teils doch die Freude, Worte zu *lauschen*, die nicht für uns bestimmt sind. Wäre das Gedicht ab einzig und allein für den Autor da, so wäre es ein Gedicht in eine privaten und unbekannten Sprache; ein Gedicht nur für den Auto würde überhaupt kein Gedicht sein. Beim poetischen Drama sin

iner Ansicht nach alle drei Stimmen der Poesie zu hören. Zuerst die nme jeder einzelnen Figur – eine individuelle Stimme, die sich von Stimmen der übrigen Figuren unterscheidet: so daß wir von jeder ßerung sagen können, daß sie nur von dieser Figur her kommen nte. Gelegentlich und wenn wir es vielleicht am wenigsten be-rken, können die Stimmen des Autors und der Figur unisono sein, em sie etwas sagen, was zu der Figur paßt, das aber auch vom Autor kommen konnte, obgleich die Worte vielleicht bei beiden eine ere Bedeutung haben. Das kann grundverschieden vom Ventri-uismus sein, der die Figur nur zum Sprachrohr für die Gedanken r Gefühle des Autors macht.

Tomorrow and tomorrow and tomorrow...

Ein Morgen – und ein Morgen und ein Morgen...

d nicht die immerwährende Erschütterung und Überraschung die-abgedroschenen Zeilen Beweis dafür, daß Shakespeare und Mac-n unisono sprechen, obwohl ihre Worte vielleicht unterschiedlich Sinn sind? Und dann gibt es in einem Stück von einem unserer größ-poetischen Dramatiker die Verse, in denen wir eine noch unper-lichere Stimme als die des Autors und seiner Figur hören:

Ripeness is all

Reife ist alles

r

Simply the thing I am
Shall make me live.

Einfach was ich bin, / das soll mich leben machen.

Und jetzt möchte ich wieder kurz auf Gottfried Benn und sein un-anntes dunkles *psychisches Gebilde* zurückkommen – wir könn-sagen, den Polyp oder Engel, mit dem der Dichter kämpft. Ich chte annehmen, daß bei den drei Arten der Dichtung, denen meine Stimmen entsprechen, ein gewisser Unterschied im Prozeß be-t. In dem Gedicht, in dem die erste Stimme der Poesie vorherrscht, Stimme des Dichters, der zu sich selbst spricht, ist das »psychische ilde« bestrebt, zu einer eigenen Form zu kommen – die letzte m wird dann mehr oder weniger die Form für nur dieses eine Ge-

dicht sein. Es wäre irreführend, so von dem Gebilde zu sprechen, al würde es sich seine eigene Form schaffen und nehmen. Es findet ein gleichzeitige Entwicklung von Form und Gebilde statt, denn di Form beeinflußt das Gebilde in jedem Stadium; vielleicht tut das Ge bilde nichts als bei jedem erfolglosen Versuch einer formalen Gestal tung zu wiederholen: »nicht so! nicht so!«; schließlich entsprechen sich dann Form und Gebilde. In der Dichtung aber, in der wir di zweite Stimme und die dritte hören, ist die Form in gewissem Gra bereits vorhanden. Sie liegt von Anfang an als Entwurf oder Szenen folge vor, allerdings schließt das nicht aus, daß sie bis zur Vollendun des Gedichts noch sehr oft *um*gewandelt werden kann. Wenn ic mich entschließe, eine Geschichte zu erzählen, muß ich in etwa ein Vorstellung von der Fabel haben, die ich erzählen will. Greife ich zu Satire, Moral oder Schmähung, so habe ich etwas, das ich anerkenne kann, und was für mich wie für andere existiert. Will ich ein Stüc schreiben, so beginne ich damit, daß ich eine Wahl treffe: ich entscheid mich für eine bestimmte Gefühlssituation, aus der heraus sich Figure und eine Handlung ergeben, und ich kann vorweg einen einfache Prosaentwurf von dem Stück machen – daß dieser Entwurf vielleich sehr oft durch die Art, wie sich die Figuren entwickeln, abgeände wird, bis das Stück dann fertig ist, spielt dabei keine Rolle. Es lieg natürlich nahe, daß der Druck eines primitiven unbekannten *psych schen Gebildes* anfangs dem Dichter befiehlt, gerade diese Geschich zu wählen, jene Situation zu entwickeln. Wenn der Autor dann de Rahmen für seine Arbeit festgelegt hat, können dadurch noch weite psychische Gebilde geweckt werden; dann können poetische Zeile nicht aus dem ursprünglichen Impuls heraus, sondern aus einer sekun dären unbewußten geistigen Anregung entstehen. Es kommt nur da auf an, daß letzten Endes die Stimmen in Harmonie erklingen; un wie ich schon bemerkte, bezweifle ich, daß in einem echten Gedic nur eine Stimme zu hören ist.

Sie werden sich inzwischen gefragt haben, worauf ich mit all diese Betrachtungen hinaus will. Habe ich mühselig ein kunstvolles Ne nutzloser Erkenntnis gewoben? Nun, ich habe versucht, nicht zu m selbst – wie Sie vielleicht annahmen –, sondern zu dem Leser von G dichten zu sprechen. Ich könnte mir denken, daß es den Leser v Gedichten interessiert, meine Behauptungen beim eigenen Lesen

fen. Kann man nun in der Dichtung, die wir lesen, die rezitiert wird,
r die wir im Theater hören, diese Stimmen unterscheiden? Wenn
sich beklagen, daß ein Dichter Ihnen unverständlich ist und Sie,
Leser, scheinbar nicht beachtet, oder daß er nur zu einem kleinen
is von Eingeweihten spricht, zu dem wir nicht zählen – denken Sie
an, daß er vielleicht bemüht war, etwas in Worte zu kleiden, das
keine andere Weise gesagt werden konnte, und deshalb also in
r Sprache, die wir lernen sollten, es könnte sich lohnen. Wenn Sie
darüber beklagen, daß ein Dichter zu rhetorisch ist und zu Ihnen
cht, als seien Sie eine öffentliche Versammlung, achten Sie doch
die Augenblicke, wenn er nicht zu Ihnen spricht, nur zuläßt, daß
lauschen: er könnte ein Dryden, ein Poe oder ein Byron sein. Und
ssen Sie sich ein Versdrama anhören, nehmen Sie es zuerst in seinen
eren Eindrücken, als Unterhaltung, jede Figur so, wie sie von sich
mit dem Maß an Wirklichkeit spricht, das der Autor ihr geben
nte. Wenn es ein sehr gutes Stück ist, erkennen Sie vielleicht,
n Sie sich nicht zu sehr darum bemühen, auch die anderen Stim-
n. Denn das Werk eines großen poetischen Dramatikers, wie
kespeare, stellt eine Welt dar. Jede Figur spricht von sich aus, aber
anderer Dichter hätte ihr diese Worte in den Mund legen kön-
Sucht man Shakespeare, so wird man ihn nur in den Figuren, die
chuf, finden; denn das eine haben seine Figuren gemeinsam, daß
nand als Shakespeare auch nur eine von ihnen hätte schaffen kön-
Die Welt eines großen poetischen Dramatikers ist eine Welt, in
ihr Schöpfer überall gegenwärtig und überall verborgen ist.

Alfred Lichtenstein wurde 1889 in Berlin geboren. Er studierte an de Berliner Universität Jurisprudenz, promovierte 1913 zu Erlangen. An 25. September 1914 fiel er bei Vermanodvillers in der Nähe von Reim »Die Dämmerung«, bei A. R. Meyer, Berlin 1913. »Gedichte«, in ver schiedenen Jahrgängen der »Aktion«, Pfemfert-Verlag. »Gedichte und Ge schichten«, Georg Müller, München 1919.

Max Frisch erhielt den Wilhelm-Raabe-Preis 1955. Sein Drama »Vom Ba der chinesischen Mauer« wird, in der neuen Fassung, im Oktober 1955 z Berlin uraufgeführt.

Hans Magnus Enzensberger, 1929 im Allgäu geboren. Er lebt in Nürnberg

Helmut Krapp, s. Akzente 1954 Heft 3. – Karl Markus Michel, s. Akzent 1954 Heft 1. – Herbert Heckmann, s. Akzente 1954 Heft 6. – Alfre Bourk, s. Akzente 1955 Heft 2.

Der Österreicher Max Hölzer lebt in Rendsburg.

Wolfgang Hildesheimer, in früheren Jahren Bühnenbildner, Graphike Dolmetscher und Redakteur in vielen Ländern Europas, ist in der deutsche Nachkriegsliteratur durch seine Erzählungen, Satiren und Hörspiele hervo getreten. Er erhielt 1955 den Hörspielpreis der Kriegsblinden.

Linus Kefer ist 1909 in Garsten bei Steyr (Oberösterreich) geboren un wohnt in Lochen im Innviertel.

Kurt Marti, Niederlenz (Aargau), s. Akzente 1955 Heft 4. Irrtümliche weise stand in diesem Heft ein falscher Vorname des Autors.

Hermann Lenz, geboren 1913 in Stuttgart, wohnt in Stuttgart. Gedicht Erzählungen.

Hans Mathie, Jahrgang 1920, wohnt in Bonn.

Johannes Fischer, geboren 1931 in Winnenden (Württ.). Die »story« ve öffentlichte (Heft 6, 7. Jahrgang) seine Geschichte »Der seidene Schuh b ginnt um 20 Uhr«.

Jochen Thiem wurde 1917 in Braunschweig geboren. Er starb 1954 Heidelberg. Gedichte, Dramen (»Der Zirkus brennt«), Erzählungen. »D Nußknacker« entstammt einem ungedruckten Romanfragment aus de Nachlaß.

Clemens Graf Podewils, geboren 1905 zu Bamberg, lebt in Münche Lyrik, Essay.

Georg Schneider, geboren 1902 zu Coburg, lebt in München. Lyrik.

Der Vortrag von Thomas Stearns Eliot (Sproß einer Neu-England-Famil 1888 in St. Louis geboren, ging 1914 nach England, wurde 1927 dort nat ralisiert, 1928 Übertritt zur Hochkirche) trägt in der Urfassung den Ti The Three Voices of Poetry. Die Übersetzung besorgte Helene Ritz feld.

Die Beiträge von Krolow, Holthusen, Heckmann und Höllerer in Heft 4 werden in einer Anthologie »Mein Gedicht ist mein Messer« (Wolfgang Ro Verlag, Heidelberg) enthalten sein.

RÜCKBLICK
auf Heft 4/1955

ICHTE von Karl Thylmann, Carl H. Eickert, Günter Bruno Fuchs, Ernst
ister, Helmuth Nürnberger

RG BRITTING · Mohn. Erzählung

GE SCHWEIZER LYRIK

Verner Lutz, Kurt Marti, Rainer Brambach, Hans Rudolf Hilty

D GAISER · Das Mörderspiel. Erzählung

OMAS MANN · Ernst Penzoldt zum Abschied

RMANN HESSE · Engadiner Erlebnisse

L HÜHNERFELD · Geschlossene Gesellschaft. Erzählung

BIOGRAPHIE VON GEDICHTEN

ARL KROLOW · Intellektuelle Heiterkeit

ANS EGON HOLTHUSEN · Vollkommen sinnliche Rede

ERBERT HECKMANN · Lyrische Odyssee

ALTER HÖLLERER · Fortgang

RT HOHOFF · Hofmannsthals Lustspiele

VORSCHAU
auf den Inhalt weiterer Hefte

ÄHLUNGEN von Heinrich Böll, Heimito von Doderer, Heinz Friedrich,
ans Erich Nossack, Friedrich Rasche, Gustav Regler, Ruth Rehmann

ICHTE von Hans W. Cohn, Josef Guggenmos, Horst Lange, Wilhelm
ehmann, Heinz Piontek, Georg von der Vring, Junge Österreichische Lyrik

TRÄGE zu Karl Kraus; zum Übersetzungsproblem; zum modernen Theater

TERSUCHUNGEN von Theodor W. Adorno, Richard Alewyn, Gottfried
enn, Walter Boehlich, Albrecht Fabri, Hans Hennecke, Kurt Leonhard,
homas Mann, Fritz Martini, Armin Mohler, Günther Müller, Herbert
ette, Wolfgang Paulsen, Paul Requadt, W. J. Schröder, Giorgio Zampa

DEM NACHLASS von Oskar Loerke, Gertrud Kolmar, René Schickele,
lbin Zollinger

---

m Heft liegen bei: Prospekte der Verlage Carl Hanser, Wolfgang Rothe und Ernst Klett sowie eine Ankündigung des Süddeutschen Rundfunks